أحمد عبد المعطي حجازي

قصيدة النثر

أو القصيدة الخرساء



18

نوفمبر 2002

كتاب

دبي الثقافية

يصدر عن مجلة دبي الثقافية

ويوزع مجاناً مع المجلة

مجلة دبي الثقافية تصدر عن دار
الصدى
للصحافة والنشر والتوزيع

عناوين المجلة

• التحرير والإدارة

• الإعلانات والتسويق

• التوزيع والاشتراكات

أحمد عبدالمعطي حجازي

قصيدة النثر

أو القصيدة الخرساء

الطبعة الأولى - نوفمبر ٢٠٠٨

تقديم

بقلم: سيف المري

تتشرّف مجلة «دبي الثقافية» بأن تضيف إلى ما تقدمه للقارئ والمثقف العربي، هذا الإصدار الرائع: «قصيدة النثر أو القصيدة الخرساء»، كما يسميها الشاعر والمبدع الأستاذ أحمد عبدالمعطي حجازي. والرجل غنيٌّ عن التعريف؛ إذ هو قامة شعرية سامقة في فضاء الشعر.. ولدى الأستاذ الجليل من القدرة على نقد الشعر ما لا يكاد يوازيه فيه شاعر آخر. وأعتقد جازماً، أن الناقد إذا كان شاعراً، تكون أدواته أقدر، وفهمه أعمق لتشريح أيّ نص شعري، وتوضيح أي غموض منهجيّ.

والإصدار الذي بين أيدينا يعترف فيه الكاتب بوجود قصيدة النثر، ولكنه، على رغم اعترافه بوجودها، فإنه لا يرى فيها ما يستحق أن يلحقها بالشعر؛ فهي، أي قصيدة النثر، كمن يدّعي نسباً ويعجز عن إثباته.. ولايزال الخلاف بين الشعراء والنقاد قائماً على مدى أحقية إلحاقها بالشعر؛ لخلوّها من الجَرْس الموسيقيّ الذي هو الدليل الأول، والبصمة الوراثية لصحة هذا النسب. وأظن أن العمل الشعري له مواصفات، كما أن العمل النثري حتى يتمَّ إلحاقه بالأدب هو أيضاً قائم على مواصفات..

ومع أن بداية قصيدة النثر لم تكن عربية، إلا أن تأثرنا بالآداب

الأجنبية ليس جديداً علينا، بل إن إدخال كلمات غير عربية ضمن المفردات الشعرية، هو الآخر قديم قدم الشعر العربي، بسبب الاحتكاك والاتصال القائم بين الشرق والغرب.. ولكوننا، نحن العرب، واسطة عقد هذا الاتصال؛ فقد أثّرنا وتأثّرنا بباقي الثقافات العابرة، وأخذنا وأعطينا في تسامح جمّ، وإن كان الشعر من جملة ما أخذنا، وفي جملة ما أعطينا، إلا أن التوليد في المعاني والصور والأخيلة، والتجديد في الأساليب، هو الذي ضمن لأدبنا الخلود والبقاء والاستمرار..

وما تم التعارف على تسميته بقصيدة النثر هو في الحقيقة من الأدب المُزاحم الذي وَفَد علينا، ولم نزده شيئاً، بل إن أدباءنا وشعراءنا أخذوه بكلّيته، واعترف المعترفون به كمن يبشر بفكر جديد، ولم تنته المعركة بعدُ بين مُعتنقيه ومُبتذليه. وأظن أن قصيدة النثر في حقيقتها، لم تنجح في إقصاء الشعر المُجَرَّس عن عرشه، بل إنها طاولته وقَصُرَتْ عن قامته، ورازَتْهُ ولم تُطقْ رفعه من الذائقة العربية المتأصل فيها، والمتأصلة فيه!..

ومن هنا، فإن إشراقاً جديداً ينتظر الشعر العربي، وانبعاثاً فريداً يولد في غيبيٍّ من المستقبل الواعد، لأمّة الضاد. وأنا شخصياً، على عكس كل المتشائمين، أحس أن لغتنا بخير مادمنا نطرب للشعر الجيد، ونحتفي بالقافية الرائعة، ومادام فينا هذا الجيل الرائد والرائع، والذي يتقدم في طليعته شاعرنا الفاضل الأستاذ أحمد عبدالمعطي حجازي.

وباسمي شخصياً، وبالنيابة عن جميع زملائي في دار «الصدى» للصحافة، أقدم إليكم أيها القراء الأعزاء هذا الإصدار النفيس، راجياً ومتمنياً أن تكون مجلة «دبي الثقافية»، قد وفقت في إيصاله إليكم. مع جزيل شكري وتقديري للمؤلف.. ودمتم

هذا الكتاب
وأسئلة حجازي الشائكة

بقلم: ناصر عراق

تواصل مجلة «دبي الثقافية» إصداراتها المتميزة التي ينجزها كبار مبدعي ومفكري الأمة العربية، فتخصص هذا الشهر - نوفمبر/تشرين الثاني ٢٠٠٨ - لشاعرنا المتفرد والرائد الأستاذ أحمد عبدالمعطي حجازي ليطرح أفكاره وآراءه ورؤاه حول قصيدة النثر، في كتاب بالغ الثراء والأهمية، وأظن أنه سيثير العديد من الأسئلة الشائكة حول الشعر ومفهومه، وإيقاعاته وصوره، ومستقبل قصيدة النثر ومصيرها!

لقد حققت فكرة إصدار كتاب يوزع مجاناً مع «دبي الثقافية» نجاحاً غير مسبوق: حيث أقبل القراء على اقتناء العدد الماضي من المجلة الذي وزع معه مجاناً كتاب الشاعر الكبير أدونيس «ليس الماء وحده جواباً عن العطش»، الأمر الذي يؤكد أن القارئ العربي في أمسّ الحاجة إلى مطالعة نصوص وأفكار مبدعينا الكبار، وهي موزعة بين ضفتي كتاب أنيق الطباعة جيد الإخراج!

ونحن إذ نؤكد حرصنا على دعم الثقافة العربية بهذه الصورة – وهي إصدار كتاب كل شهر يوزع مجاناً مع المجلة – نكرر أن الباب مفتوح لكل إبداع جميل، وفكر جاد، ونص مبتكر يقدمه أي مبدع عربي من هذا القطر أو ذاك، حتى تحقق الثقافة أُكلها: فتنهض أمتنا من كبوتها لتستشرف آفاق المستقبل، ونبني مجتمعاً أكثر عدلاً وحرية وجمالاً وإنصافاً!

فتعالوا نطالع أسئلة حجازي الشائكة.. والممتعة!

أحمد عبدالمعطي حجازي

قصيدة النثر
أو القصيدة الخرساء

إهداء

إلى شعراء الأجيال القادمة على اختلاف
اجتهاداتهم ومراميهم

أحمد عبدالمعطي حجازي

المحتويات

تقديم

■ مجهول: كيف نقرؤه؟ وكيف نكتبه؟!

أول ما أريد أن أوضحه في هذا التقديم جانب لا يبدو أنه واضح في موقفي من قصيدة النثر، وهو أني لا أعترض على ما يكتب تحت هذا الاسم؛ فالكتابة حق مكفول للجميع، ولمن شاء أن يجرب ما شاء من صورها، وأن يبحث عن الشعر في أي شكل، وأن يخلط الشعر بالنثر والنثر بالشعر إذا أراد، شريطة أن يتحلى بشيء من التواضع وسعة الصدر، فيسلّم بأن لنا حقاً كحقه في أن نقرأ ما كتب، وأن نناقشه فيه فنقبل منه ما نقبل ونرفض ما نرفض.

وأنا لا أدعي امتلاك الحقيقة في الشعر، ولا أظن أن أحداً يمتلكها أو يستطيع امتلاكها؛ فالشعر لغة من ناحية، وذوق

من ناحية أخرى، اصطلاح تتمثل فيه الجماعة، وإبداع يتمثل فيه الشاعر الفرد، وكلاهما يتطور ويتغير مع الزمن. فإذا لم يتحقق هذا التطور تلقائياً، يجب أن نحققه بإرادتنا، وإلا وجدنا أنفسنا خارج التاريخ، وإذا: فالحقيقة في الشعر وفي الفن عامة نسبية.

لكن نسبية الحقيقة في الفن يجب أن تكون هي ذاتها نسبية، أي يجب ألا تتجاوز المساحة التي تسمح للأفراد بأن يجتهدوا في الإبداع والتذوق لتطغى على المساحة المخصصة للاصطلاح أو للشروط التي لا تقوم من دونها ثقافة قومية.

نستطيع أن نتحاور حول النصيب المخصص للجماعة والنصيب المخصص للأفراد، لكننا لا نستطيع أن ننكر حق الفرد أو حق الجماعة في نصيب يكفيه.

ومن المؤكد أني كنت أدافع عن حق الذين يكتبون قصيدة النثر في كتابتها لو دعت الحاجة إلى ذلك، لكن دون أن يمنعني هذا من التعبير عن رأيي في هذه الكتابة التي تحمل هذا الاسم الغريب.

***

لقد أراد الذين أطلقوا هذا الاسم على قصيدة النثر أن يميزوا بين الشعر والوزن، أو بين الشعر والنظم، وأن يفصلوا بينهما

فيجعلوا الشعر مستقلاً بنفسه: يمكن أن يكون منظوماً ويمكن أن يكون منثوراً. فالشعر لا يتطابق مع النظم، والقصيدة يمكن أن تكون قصيدة نثر كما يمكن أن تكون قصيدة وزن.

ولا شك أن التمييز بين الشعر والنظم حق، وأن المطابقة بينهما خطأ. ألفية ابن مالك منظومة في النحو على بحر الرجز ولا علاقة لها بالشعر، ونصائح هزيود للفلاحين وإرشاداته للملاحين موزونة مقفاة، ونصيبها من الشعر قليل.

وإذا كانت هذه المنظومات التعليمية خالية من الشعر فبعض النصوص النثرية لا تخلو منه، كما لا تخلو بعض النصوص الشعرية من النثر الذي قد نجده في السرد، أو في الصور اليومية، أو في الإيقاعات المتنوعة غير المنتظمة. وبما أن اللغة هي مادة النثر والشعر على السواء، فلا بد فيها من الجنسين معاً، تماماً كما توجد هورمونات الذكورة في النساء وهورمونات الأنوثة في الرجال، لكن بالقدر الذي يظل فيه الذكر ذكراً والأنثى أنثى.

وفي هذا يقول الشاعر الإنجليزي إليوت «إنه ما من شاعر يستطيع أن يكتب قصيدة تأخذ مداها ما لم يكن أستاذاً في النثر».

المطابقة إذاً، بين الشعر والنظم خطأ، لكن التمييز بينهما

ليس كشفاً جديداً. والذين يميزون بين الشعر والنظم أكثر بكثير ممن يطابقون بينهما؛ فإذا كان النقاد القدماء قد عرَفوا الشعر بأنه الكلام الموزون المقفى، فهذا من باب تسمية الكل بالجزء الذي يتميز به عن غيره. ومادام الشعر يتسع أحياناً للنثر والنثر يتسع أحياناً للشعر، فلا مفر من تمييز الشعر بما ينفرد به وهو الوزن، فإذا كان هذا قد أوقع بعض النقاد في خطأ المطابقة بينهما أي بين الشعر والنظم، فخطأ هؤلاء لا يبرر لغيرهم أن يطابق بين الشعر والنثر، أو يسمي النثر الشعري قصيدة، فنحن نعلم علم اليقين أن الشعر والنثر نقيضان، ومع أن اللغة هي المادة الأولى في الجنسين؛ فلغة النثر غير لغة الشعر، لأن وظيفة الأولى غير وظيفة الأخرى.

***

النثر وظيفته الاتصال والإخبار والإعلام والإفهام والإقناع، فلغته تقوم على الاتفاق والاصطلاح والوصف والسرد والشرح والمنطق: العلم نثر، والخبر نثر، والجدل نثر، والفكر نثر، أما الشعر ففن آخر.

الشعر حدس ونبوءة وخيال واكتشاف واعتراف، معرفة شاملة نعيشها بكل ملكاتنا وحواسنا ومشاعرنا، ونتعلم فيها، ونتصل بالطبيعة وبالآخرين، ونطرب وننتشي.

من هنا كانت لغة النثر اصطلاحاً اجتماعياً، وكانت لغة الشعر إبداعاً فردياً، أو إن لغة النثر، كما يقول باحث إيراني، هي لغة الضرورة في مقابل لغة الشعر التي هي لغة الحرية.

والضرورة في النثر تنشأ من الحاجة إلى التفاهم الذي يفرض على المتكلم معجماً متداولاً، وإشارات متبادلة، ومنطقاً متعارفاً عليه. وفي مقابل ذلك تأتي الحرية التي هي مجال للاختيار وشرط للإبداع؛ فلكي يستطيع الشاعر أن يخلص اللغة من طبيعتها العملية والاجتماعية، أو يقلل من تأثيرها، لا بد أن يتمتع في استعمالها بقدر من الحرية لا يتاح للمتكلم العادي ولا يحتاج إليه. هذه الحرية هي التي تعطي الشاعر الحق في أن يستخدم عناصر وأدوات لا يحق للناثر أن يستخدمها في معظم الأحوال. مثلاً، القاعدة تفرض على الناثر أن يقف على السكون، لكن الشاعر يحق له أن يقف على الحركة. والناثر يلتزم الوضوح والتحديد والمنطق في استخدام المفردات أو في صياغة الجمل، لكن الشاعر يقدم ما حقه التأخير، ويؤخر ما حقه التقديم. والناثر ينطق الاسم كما هو فيقول فاطمة، والشاعر يرخِّم فيقول «فاطم»، وينشئ صيغاً من عنده فيقول «بوقات» بدلاً من أبواق. والناثر يسمي الرجل رجلاً ويسمي الأسد أسداً. أما الشاعر فيحق له أن يرى الرجل

أسداً أو شمساً أو بحراً، وأن يرى المرأة غزالاً أو قمراً أو يمامة.

وأخيراً، فالناثر يرسل الكلام إرسالاً على النحو الذي يفرضه المعنى، أما الشاعر فيزنه وينظمه ويجعله أبياتاً وقوافي لا تذهب أدراج الرياح كما يذهب الكلام العادي، وإنما تبقى على الزمان.

هذه الجوازات والمجازات ليست في الحقيقة إلا أدوات وطاقات جديدة تتحرر بها اللغة إلى حد ما من سجنها العملي، أو يتحرر بها الشاعر ليحلق في الآفاق، ويقتنص الأوابد والشوارد.

هكذا نرى أن الشعر بطبيعته ثورة في اللغة تضيف إليها أدوات لم تكن فيها، وتعطل فيها وظيفة، وتهيئها لأداء وظيفة أخرى. ومن هذه المنطلقات نناقش قصيدة النثر وما يسوقونه في الدعوة لها والدفاع عنها من حجج وشهادات.

***

أول ما يقال عن قصيدة النثر إنها تأليف بين نقيضين لم يأتلفا من قبل، وهما الشعر والنثر: الشعر بأدواته التي يعتبرونها قيوداً، والنثر بتحرره أو بافتقاره إلى هذه الأدوات

وقد رأينا أولاً أن الشعر والنثر مؤتلفان في كل نص وفي كل كلام، لأن اللغة هي المادة الأولية في الشعر والنثر اللذين

يوجدان معاً في أصلها.

ورأينا بعد ذلك أن الحرية في النثر ضيقة أو وهمية؛ لأن لغة النثر عرف واصطلاح لا بد أن يلتزمه الجميع. كما أن القيود في الشعر ليست قيوداً في الحقيقة، أو أنها ليست مطلوبة لذاتها، وإنما لأنها طرق ومسالك يلتزمها الشاعر ليصل منها إلى الحرية التي تمكنه من أن يقبض على جوهر الشعر.

والمدافعون عن قصيدة النثر يبدؤون مما أصاب الأشكال الشعرية الموروثة من تحجر نتج عن التزام قواعدها عصوراً طويلة تحولت فيها هذه القواعد إلى قيود شكلية، وتحول الشعراء في نهايتها إلى نظَّامين أو مقلدين.

ولا شك أن صور النشاط البشري معرضة كلها للتحجر والانغلاق؛ لأن الحضارة بطبيعتها تراكم خبرات تحتاج إلى المحافظة عليها بالقدر الذي يمكننا من تذكرها وتمثلها وتوسيعها وتطويعها لاستقبال التجارب الجديدة. وفي هذا المسعى ينجح بعضهم ويفشل الآخرون. أما الناجحون فيؤكدون بنجاحهم أن الموهبة الحقيقية قادرة على التمييز بين تقاليد ميتة يجب إسقاطها، وتقاليد حية مستعدة للتطور والتجدد. وأما الذين فشلوا فلن يكون فشلهم إلا شاهداً على ضعف مواهبهم، أو على أن الأشكال التي قاربوها صارت

عقيماً، فلم تعد تستجيب للموهبة، ولم تعد قادرة على العطاء.

ولقد رأينا الأشكال الشعرية الموروثة عن العصور الوسطى والعصور القديمة، قادرة على مواصلة الحياة في هذا العصر الحديث، وعلى مواصلة الإبداع والكشف عن طاقات لا تنفد.

القصيدة العربية بأشكالها الموروثة أعطت على أيدي الإحيائيين والرومانتيكيين شعراً لا يقل روعة عما أعطته على أيدي القدماء.

والشعر الذي نجده في قصائد فيكتور هوجو، وبودلير، وفرلين، ومالارميه، وسولي برودوم، وبول فاليري المنظومة في السونيت ، والبالاد، والروندو وسواها من الأشكال الموروثة في الشعر الأوروبي، لا يقل عظمة عما نجده في شعر فيون، ورونسار، ووليم شكسبير.

الأشكال الشعرية الموروثة لاتزال، إذاً، أشكالاً حية، وحياتها دليل قاطع على حاجة الشعر إليها، لأن الحاجة تخلق الوظيفة التي يؤديها الشكل بشروطه التي تحققت فيه، أي بما أنه لغة مجازية من ناحية، وموسيقية من ناحية أخرى.

وبما أن هذه الأشكال حية فالخروج عليها تمرد نستطيع أن نفهمه من المواهب الشابة التي لا تساعدها قدراتها المحدودة

على تطويع القانون لمغامراتها، فتخرج عليه حتى تنضج وتصبح قادرة على تطويع محاولاتها للقانون أو على تطويعه لمحاولاتها، وعندئذٍ تستجيب له وتتصالح معه، ومعنى هذا أن الخارجين على القانون ليسوا دائماً ثواراً، وربما كانوا قطاع طرق!

***

والفرق كبير بين الثوار وغيرهم من الخارجين على القانون: الثوار يخرجون على القانون لأنه فقد وظيفته وفقد بالتالي شرعيته. والآخرون يخرجون عليه لأنه لايزال بالعكس حياً قادراً على أن يوقفهم عند حدهم ويلزمهم احترام حقوق الآخرين.

والثوار يخرجون على القانون، أي يخرجون على قانون بالذات يرفضون شكله ويحترمون روحه، والآخرون يعادونه شكلاً ومضموناً.

والثوار يخرجون على قانون ليُحلُّوا محله قانوناً آخر أكثر تعبيراً عن الحاجة، وأقدر على أداء الوظيفة. والآخرون – أي قطاع الطرق – يخرجون على القانون؛ لأنهم خارجون على الجماعة ذاتها، لا يستطيعون أن يعيشوا في ظل أي نظام.

وفي ضوء هذا التمييز الضروري نستطيع أن ننظر في

مختلف الدعوات والحركات التي رفعت شعارات التجديد والثورة في حياتنا الأدبية الحديثة، ومنها الدعوة لاتخاذ العاميات العربية لغات قومية، والدعوة للكتابة بالحروف اللاتينية، والدعوة للشعر المرسل، والدعوة للشعر الجديد الذي يسميه بعض الباحثين الشعر الحر أو شعر التفعيلة، والدعوة لقصيدة النثر.

لم تنجح من هذه الدعوات أي دعوة هددت بالقطيعة مع التراث، أو مع شرط جوهري من شروط الفن، أو كانت مجرد تقليد لشكل أجنبي ولم تكن استجابة لحاجة داخلية.

الدعوة للعامية فشلت، لكن الفصحى القديمة لم يعد لها مكان، ونشأت منها فصحى جديدة أكثر حياة وأقرب إلى روح العصر وحاجاته.

وفشلت الدعوة للشعر المرسل - الموزون غير المقفى - الذي نقل نقلاً عن الأوروبيين، وبدا لجمهور الشعر العربي شعراً قديماً بلا قافية، لكن الدعوة لتجديد القصيدة العربية معجماً وعروضاً نجحت، وتجاوبت معها المواهب الشابة التي ظهرت خلال النصف الأخير من القرن العشرين وحظيت بجمهور واسع. أما قصيدة النثر فلاتزال، على رغم الزمن الذي قطعته والمساحة التي تحتلها، شكلاً غريباً أو مغترباً منقولاً عن آداب

أخرى وعاجزاً عن التوطن والتعرب والدفاع عن نفسه.

***

ولا شك أن حياتنا الثقافية في أشد الحاجة إلى روح جديدة وأشكال جديدة. لكن هناك من يفسر هذه الحاجة تفسيراً سلبياً سهلاً، ويجعلها حاجة لهدم كل شيء، بدلاً من أن تكون حاجة للتفكير والإبداع والاكتشاف والبناء.

والهدم لا يتطلب أية معرفة، وبين الذين يعتبرون أنفسهم شعراء ويلقون التصديق ممن يعتبرون أنفسهم نقاداً.. بين هؤلاء وهؤلاء نسبة كبيرة تعجز عن قراءة بيتين من تراث الشعر العربي، وتعجز عن إعرابهما ومعرفة البحر الذي نظما فيه.

والفرق واسع بين ثورة في الشعر تجعله أقرب إلى نفوسنا وأوفى بحاجاتنا، وثورة تجعله غريباً بعيداً عنا وتجعلنا غرباء عنه. الثورة الأولى توازن بين اللغة كمصطلح، واللغة كمادة للإبداع. والثورة الأخرى تهدر في اللغة وظيفتها الاجتماعية وتحولها إلى لعبة فردية لا تعني إلا صاحبها. وهذا هو المعنى الذي يعبر عنه إليوت بطريقته فيقول: «لا أعتقد أن مهمة الشاعر هي في المقام الأول، ودائماً، إحداث ثورة في اللغة: إذ لن يكون من المرغوب فيه حتى لو كان

ممكناً أن يعيش المرء في حالة ثورة دائمة. فالتعطش إلى الجِدّة المستمرة في الأسلوب والعروض أمر غير صحي شأن التشبث العنيد بأسلوب أجدادنا، فهناك عصور للاكتشاف، وعصور لتطوير الإقليم المفتتح».

غير أن المدافعين عن قصيدة النثر ينكرون هذه الغربة التي نحسها معها، ويرون أنها أقرب إلى روح العصر الذي نعيش فيه، لأن الوزن الذي تخلت عنه ليس شرطاً جوهرياً في الشعر، وإنما هو قيد قديم، ولأن اللغة التي تكتب فيها قصيدة النثر هي اللغة التي نستعملها في تجاربنا الحية، ولأن الموسيقى التي يحتاج إليها الشعر متوافرة فيها، لكن بصورة تختلف عن صورتها في القصيدة الموزونة.

***

هذه الادعاءات هي ما أناقشه في صلب هذا الكتاب، ولست أول من فعل، وإنما تصدى لها قبلي جمهور واسع من الشعراء والنقاد والقراء الأوروبيين الذين خرجت قصيدة النثر من آدابهم وعاشت فيها منتي عام حتى الآن، ولاتزال مع هذا تجد من ينكر نسبتها إلى الشعر، وسوف أعود مرة أخرى لأستشهد بما قاله إليوت عنها ضمن حديثه عن الشعر الحر.

يقول إليوت: «أما الشعر الحر – والمقصود به هنا الخالي

من الوزن والقافية – فقد عبرت عن وجهة نظري فيه قبل خمسة وعشرين عاماً بالقول إنه ليس هناك شعر حر لمن يريد أن يقدم عملاً جيداً. وما من أحد يملك من الأسباب أفضل مما أملك، ليعلم أن قدراً كبيراً من النثر الرديء قد كتب تحت اسم الشعر الحر.. والشاعر الرديء وحده هو الذي يمكن أن يرحب بالشعر الحر على أنه تحرر من الشكل».

أما الباحث الفرنسي جان كوهن فيقول في كتابه «بنية اللغة الشعرية» عن قصيدة النثر، إنها لاتزال نادرة في الأدب الفرنسي «فبرغم النجاح الذي لا مراء فيه، فقد بقيت استثناء في أدبنا، فمن منا لم يحلم – كما يقول بودلير – في أيام طموحه بمعجزة نثر شعري موسيقي بدون إيقاع وبدون قافية؟ فيه من النعومة والشدة ما يجعله يتلاءم مع الحركات الغنائية للنفس، ومع تموج الأحلام، وقفزات الوعي؟ وقد حقق بودلير هذا الطموح بكتابة مقطوعاته النثرية. ولكن من يماري مع ذلك في أن بودلير الأعظم هو ذلك الذي كتب «أزهار الشر»؟ وبرغم التحولات العميقة التي تعرض لها النظم عبر تاريخه فإنه ظل إلى أيامنا هذه المركب المعتاد للشعر».

وأختم هذه الاستشهادات ببعض ما جاء في المدخل الذي صدرت به سوزان برنار كتابها الذي تدافع فيه عن قصيدة

النثر. تقول عن تمرد قصيدة النثر على قواعد النحو والعروض، ورفضها الخضوع للتقنين، وعن الصعوبة التي يعانيها الباحث في تعريفها، إن موريس شابلان يقرر في مقدمته لكتابه «مختارات من قصيدة النثر»: «إنها نوع لم يتجرأ أي منظِّر على أن يعلن عن قوانينه».

وقد أسفر بحث قام به لوي دي جونزاج – فريك عن قصيدة النثر، عن نتائج مخيبة للآمال: «فمن السهل الخلط بين قصيدة النثر وأنواع أخرى وإلصاق اسم قصيدة على كل صفحة تحمل شيئاً من الشاعرية».

ويتفق عدد من النقاد الفرنسيين على أن قصيدة النثر لا تعرَّف: «وليس هناك دليل على أن قصيدة النثر قصيدة حقاً بسوى الاحتكام لحساسية كل واحد منا. وبعبارة أخرى، فلا مجال لتعريف أو نقد إزاء قصيدة النثر؛ فالمسألة شخصية تماماً. وليس غريباً بعد ذلك أن ينظر أحد لقصيدة النثر باعتبارها رواية مكثفة في بضع صفحات، وأن يعتبرها آخر الشكل الطبيعي للإلهام، فيما يضفي عليها ثالث اللغة الشعرية والوصف والإيقاع، بينما ينكر عليها رابع أية موسيقى وأي إيقاع».

أتساءل في النهاية: إذا كانت قصيدة النثر لاتزال في الآداب الأوروبية التي خرجت منها استثناء، فكيف تكون في الأدب العربي؟ وإذا لم تكن لها قوانين محددة نعرفها بها، فكيف يستطيع القارئ أن يقرأ هذه الكتابة المجهولة؟ بل كيف يستطيع الكاتب أن يكتبها؟!

أتساءل، ولا أنكر حق من شاء في أن يقرأ ما يشاء، وأن يكتب ما يشاء!

مصر الجديدة في ٢٠٠٨/٨/١٦

١ - قد أُفْسِدَ القول (أ)

من الظواهر التي يجب أن نتوقف عندها في هذه المرحلة الغامضة من حياتنا الأدبية لنناقشها بجدية، ونعرف موقفنا منها بوضوح وصراحة، طغيان قصيدة النثر.

وأنا أعتبر حياتنا الأدبية، وحياتنا الثقافية عامة، في هذه المرحلة غائمة غامضة، لأنها غاصة بوعود لا تتحقق، وبدايات لا تكتمل، ومواهب لا يلتفت إليها أحد، وأكاذيب تصعر خدها للناس وتستعلي على الحقائق الخرساء، وأسئلة لا تجد من يسأل، ولا تجد من يجيب. وأخشى ما أخشاه أن يكون النقد ذاته، وهو الموكل بتفسير الظواهر وطرح الأسئلة وامتحان الإجابات، قد أصبح هو نفسه في حاجة إلى تفسير ومساءلة، وإلى نقد جاد نزيه مسؤول ينتشل النقد من غموضه ولامبالاته وفوضاه.

والحياة الأدبية التي أتحدث عنها هنا هي الحياة الأدبية العربية كلها، وليست حياة بلد بالذات. فإذا كانت عيني على مصر التي أعرفها جيداً، فأنا أعرف أيضاً سواها من البلاد العربية، وأتابع ما يكتب فيها وما ينشر، وأشارك بقدر ما أستطيع فيما يدور من حوار، وما يعقد وينظم من ندوات ولقاءات، فإن كان حقاً ما أرى، فالذي يمكن أن يقال عن مصر ليس بعيداً عنه ما يمكن أن يقال عن أي بلد عربي آخر، والمحصول الثقافي العربي الذي أخذ يتراجع كماً وكيفاً منذ أواخر الستينيات وصل إلى أدنى مستوياته الآن. ومنذ بدأت حركة الإحياء أو النهضة في النصف الأخير من القرن الأسبق، التاسع عشر، لم تمر علينا سنوات كهذه السنوات العجاف.

خلال الأعوام العشرين الماضية لم يظهر في الشعر اسم واحد له شأن. والذين نقرأ لهم الآن من الشعراء العرب هم الذين ظهروا في الستينيات والسبعينيات. وكذلك الأمر بالنسبة إلى القصاصين والروائيين، فكلهم من الأجيال التي ظهرت قبل الثمانينيات، باستثناء أسماء قليلة معظمها من النساء اللائي ظهرن في العقدين الأخيرين، ولم تستقر أسماؤهن بعد. وكذلك في التأليف المسرحي الذي أصابه ما أصاب الشعر والقصة والرواية والنقد، فلم يظهر فيه خلال

العقدين الأخيرين اسم جديد.

ونحن نتابع ما يحدث في الجامعات، ونقرأ ما يصدر عن دور النشر، وما تطالعنا به الصحف، فبوسعنا أن نقول إن أمثال مشرفة، وعثمان المفتي، ورشدي سعيد، وجمال الفندي، وسليم حسن، وجمال حمدان، وزكي نجيب محمود، وعبدالرحمن بدوي، وحسين فوزي، ويوسف مراد، ومصطفى زيور، والسنهوري، وأبوزهرة، وشلتوت من علماء الطبيعة والجيولوجيا، والفلك والحياة، والجغرافيا، والتاريخ، والفلسفة، والقانون، والنفس، والدين، هؤلاء لم يعوضهم أحد، وربما ظهر في الأجيال الحاضرة من لم يكتف بإدارة ظهره للعلم، بل اشتغل بالسحر والشعوذة، وتاجر بالدين، وكفّر العلماء والمفكرين!

وهل أتحدث عن حال المسرح والسينما، والتلحين والغناء؟

أما الكارثة الحقيقية فتتجسد في انهيار معرفتنا باللغة التي نكتب بها، وهي العربية الفصحى، هذا الانهيار المتمثل في لغة الكتابة، ولغة التعليم والبحث، ولغة الإعلام والمكاتبات الرسمية.

وباستطاعة أي منا أن يمسك بأي نموذج كيفما اتفق. سواء من لغة الصحف، أو لغة الكتب المدرسية والجامعية، أو لغة

الإذاعة والتلفزيون ليجد الدليل على ما أقول.

وأنا هنا لا أتحدث عن أخطاء في النحو قد تقع لأي مرتجل ولو كان الوليد بن عبدالملك، بل أتحدث عن أخطاء في النحو، والمعجم، والنطق، والتركيب، والإملاء. أخطاء تقع على الدوام، ويقع فيها الجميع حتى الكتاب الذين يجلسون للكتابة مستعدين متربصين، وحتى المصححون الذين يحترفون التصحيح. ولا بأس من بعض الفتك هنا - كما كان يقول الجاحظ - فأضيف أن بعض المكاتبات الصادرة عن مجمع اللغة العربية لم تخل من الأخطاء، سوى أن الجاحظ كان يفترض، وأنا أتحدث عن واقعة مشهودة.

ولقد أصبحنا نقرأ في الصحف والبيانات الرسمية ركاكات مترجمة، كأن يتحدث بعضهم عن الفعاليات بدلاً من الأعمال أو ألوان النشاط، وعن القضايا ذات الاهتمام المشترك بدلاً من القضايا المهمة أو التي تهم الطرفين. فإذا كانت اللغة قد فسدت أو أُفْسِدتْ - بضم الهمزة وكسر السين - حتى انتهت إلى ما انتهت إليه. فقد أُحْمِد الصمم، كما يقول المتنبي.

والمشكلة إذاً، لا تنحصر في قصيدة النثر أو في أي فن اخر، وإنما هو تراجع شامل لا بد أن نبحث عن أسبابه في التطورات التي شهدتها بلادنا في النصف الأخير من القرن العشرين.

ولقد تعرضت لهذه القضية مرات من قبل، ووقفت أمام هزيمة ١٩٦٧ التي أجهضت أحلامنا، وأهدرت ما قدمناه في سبيل هذه الأحلام من أرواح وأموال وأعمال، وأفسدت علاقة الأجيال الجديدة بثقافتها القومية التي حملتها مسؤولية الهزيمة، واتهمتها بالكذب والنفاق والتستر على جرائم الطغاة في حق الأمة والوطن.

وبوسعنا أن نضيف العولمة إلى الهزيمة، فالتطورات الخطيرة التي تتابعت في العقدين الأخيرين وغيرت شكل العالم والمجتمعات القومية، والعلاقات الدولية، ومعنى الحاضر والماضي والمستقبل، هي التي أفسدت شعور الأجيال الجديدة بالانتماء والمسؤولية، وشجعتها على أن تكون لامبالية أو عدوانية.

العولمة، أقصد الأمركة من ناحية، وهزيمة يونيو من ناحية أخرى، هما المعولان اللذان انهالا على الثقافة العربية وعلى علاقة أجيالنا الجديدة بها. انحطاط اللغة، وتوقف الإبداع، واستفحال التيارات المعادية للعلم والحرية ثمرات مرة من ثمار الهزيمة والعولمة، وفي هذا الإطار نستطيع أن نفهم هذه الظاهرة التي دعوت لمناقشتها، وهي طغيان قصيدة النثر التي تتغذى من ضرعين مسمومين: انهيار اللغة،

وتراجع الشعور بالانتماء!

لقد أفسدوا القول ولم يقفوا عند هذا الحد، بل أصروا على إفساد الذوق أيضاً؛ لأنهم لا يقولون لأنفسهم، ولا يرضون من أحد أن يصم أذنه عنهم، ويتخذون من الوسائل والسبل والأساليب والحيل ما يمكنهم من الانفراد بالجمهور، كما فعلوا في مهرجان الشعر العربي الفرنسي الذي نظمه معهد العالم العربي في باريس. فقد فوجئت بعد وصولي بأن قائمة المدعوين العرب المكونة من ثلاثة عشر اسماً لا تضم سوى كتاب قصيدة النثر. أما أنا فقد دعيت بوصفي عضواً من أعضاء اللجنة التي أسست المهرجان، ومعي الشاعر العراقي سعدي يوسف بوصفه عضواً في لجنة الشرف.

ولست في حاجة لأقول إنني لا أعبر هنا عن غضب شخصي، فليس لهذا الغضب ما يبرره، وقد استقبلت بحفاوة من مدير معهد العالم العربي والعاملين فيه، ودعيت لإلقاء كلمة في افتتاح المهرجان إلى جانب المسؤولين وكبار المدعوين، وإنما أنا غاضب للشعر العربي الذي أعتقد أنه لم يمثل في هذا المهرجان، وأن الذين دعوا لتمثيله لا يشكلون إلا ظاهرة لم تستقر قيمتها بعد، ولم تتضح حتى طبيعتها، وأعني بها قصيدة النثر.

صحيح أنها أصبحت ظاهرة طاغية، لكنها لاتزال مع طغيانها غير مبررة، لأنها لاتزال فجة غير ناضجة.

ونحن نقرأ للذين يكتبون هذا النوع من الكتابة فنجد فيما يكتبه بعضهم، أخطاء لا يقع فيها تلاميذ المدارس. وفي آخر أمسيات المهرجان جلسنا نستمع إلى المدعوين العرب والفرنسيين في بيت الشعر بباريس الذي يسمى أيضاً مسرح موليير، فأدهشنا أن يقع عدد من المدعوين العرب في أخطاء مخجلة. فإذا كانت قصيدة النثر كما تكتب الآن لاتزال عند هذا المستوى من الفجاجة والتلعثم فكيف تكون مبررة؟ وإذا أمكن أن نتسامح مع قصيدة النثر أو مع أية تجربة أخرى إذا دخلت علينا حيية متواضعة، فكيف نقبلها وقد بلغت هذا الحد من الصفاقة والغرور، وأصبحت قادرة، لا على أن تغتصب لنفسها مكاناً في الصحف والمجلات والمهرجانات، بل على أن تستأثر بالمنابر وتنفرد بالأمكنة.

والذي نجده من قصيدة النثر في باريس نجده في مصر، وتونس، والمغرب، ولبنان، والعراق، والخليج.

معظم صحفنا اليوم تنشر هذه الكتابات على أنها شعر، دون أن تنبه القراء إلى أن هذا الشعر هو نثر في الوقت نفسه! فلم يعد القراء فقهاء ذواقين كما كانوا في الأجيال الماضية،

وإنـمـا هـم يقرؤون الآن سطوراً نـاقصة فيظنـون أنـهـا شعر موزون على طريقة نازك والسياب وصلاح عبدالصبور، وكثير من المجلات والصفحات الأدبية أصبحت منحازة لهذا النوع من الشعر المنثور، لأن المشرفين عليها من كتابه ودعاته، أو من الذين لا يستطيعون التمييز بين شعر منثور وشعر موزون.

ولا شك في أن بعض هؤلاء يستخدم مكانه في الصحافة ليشتري به مكاناً في الشعر، وهذا هو التفسير الوحيد لقصر الدعوة إلى مهرجان الشعر العربي الفرنسي على الذين يكتبون قصيدة النثر دون غيرهم من الشعراء، إذا صح أن الذي يكتب قصيدة النثر شاعر. وهذا هو الطغيان الذي دعوت لمواجهته!

٢- قد أُفْسِدَ القول (ب)

أواصل حديثي عن قصيدة النثر، وأرجو أن أكمله، وكنت بدأت هذا الحديث، فلاحظت أن قصيدة النثر لم تعد مجرد تجربة لاكتشاف الشعر في النثر، أو لكتابة الشعر دون التقيد بالوزن، فمن حقها أن تكون موجودة بصرف النظر عما وصل إليه أصحابها؛ لأن التجربة كما كان لويس عوض يقول في تقديمه لمجموعته الشعرية الرائدة «بلوتولاند»، حق أولي من حقوق الإنسان، طبيعي ومقدس ولا يقبل التجزئة، ولأن الذي لم يستطع أصحاب قصيدة النثر أن يحققوه اليوم ربما استطاعوا تحقيقه غداً، وقد ظلت قصيدة النثر الفرنسية تجاهد في سبيل النضج حتى ظهر شاعر عظيم أنالها ما كانت تسعى لنواله.

من حق قصيدة النثر إذاً، أن توجد، وأن تولد على مهل

بصرف النظر عن رأيي أو رأي غيري ممن يعتقدون أن علاقتها بالشعر علاقة ضعيفة، لأن لغة الشعر العربي بالذات تعتمد على الإيقاع الذي يتحقق بالوزن قبل أي عنصر آخر، والجميع الآن يسلمون لقصيدة النثر بحقها في أن تجرب نفسها وأن توجد. والمشكلة أن أصحابها لا يكتفون بهذا الحق، ولا يريدون أن يُعتبروا مجرد محاولين أو مجربين، بل يريدون أن ينتزعوا من الجميع اعترافاً مسبقاً أو توقيعاً على بياض الورقة التي لم يكتبوا فيها قصيدتهم بعد بأنهم شعراء!.. وأكثر من هذا يريدون أن يعتبروا هم الشعراء، وأن يمثلوا وحدهم الشعر العربي في المحافل القومية والدولية، وهذا هو الطغيان الذي دعوت لمواجهته.

ولقد كنا ننكر على الشعراء والنقاد المحافظين طغيانهم، مع أنهم أقرب من غيرهم لتراث الشعر، وأولى بادعاء تمثيله. لكننا لم نقبل هذا الطغيان، ولم نقبله من غيرهم، لأننا نعتقد أن كل طغيان شر، وأن كل استبداد فساد مهما تكن مغرياته وتبريراته. فكيف نقبل الطغيان من تجربة لم تكتمل ولم تنضج. ولم تقنع أحداً بأنها صارت جديرة بالوجود إلى جانب غيرها. بله أن تقنعه بأن توجد وحدها، وأن تحل محل أي شعر آخر؟!

وأنـا لا أنـكـر أن تـجـربـة قصـيـدة النـثر أنـتـجت فـي بـعض الأحـيـان نـصـوصـاً جـديـرة بـالقراءة، لكنهـا ورود نـادرة فـي شوك كثير، أو حبات ناضجة في حصرم حامض لا ينضج!

وأنا لا أدعي هنا أن كل الذين يكتبون قصيدة النثر لا يعرفون اللغة، وإنما أقول وأنا واثق، إن الجهل باللغة بدرجات متفاوتة ظاهرة ملحوظة فيهم، وهذا الجهل لا يثير قلقهم، لأنهم في الغالب لا يحسونه في أنفسهم، ومنهم من يستهين به ولا يبالي!

نقول لهم يا سادة! جربوا كل ما يخطر لكم، ولكن استعدوا للتجربة بإتقان أدواتها. ومادامت اللغة هي مادتكم التي تريدون أن تستخرجوا منها ما لم تستطع الأجيال التي سبقتكم أن تستخرجه، وأن تضيفوا إليها ما لم ينجح أحد قبلكم في إضافته، فلا بد لكم من معرفة هذه المادة كما عرفها أسلافكم، بل أنتم أحوج إلى معرفتها معرفة أفضل، لأنكم تريدون أن تحدثوا فيها ما لم يحدث، فهو إعجاز يتطلب امتلاكاً كاملاً للمادة وسيطرة تامة عليها.

ونقول لهم لقد عرفتم قصيدة النثر عن طريق الفرنسيين الذين سبقوا إلى كتابتها في العصر الحديث، وأطلقوا عليها هذا الاسم الذي ترجمه بعضكم إلى العربية ترجمة حرفية،

قصيدةَ النثر، أو قصيدةً في النثر، أو شعراً منثوراً كما كان يسمى من قبل. فقد علمتم إذاً، أن شارل بودلير هو الشاعر الذي اكتملت على يديه قصيدة النثر الفرنسية، وحظيت باعتراف الناس، فهل علمتم أن بودلير كان سيداً من سادات اللغة الفرنسية، متمكناً من الأشكال الشعرية الموروثة وفي مقدمتها السونيت؟ وهل علمتم أن أراغون الذي بدأ بقصيدة النثر قد انتهى إلى إحياء الأوزان الفرنسية القديمة؟

وباستطاعتنا أن نقول إن الشعراء الفرنسيين نجحوا في كتابة قصيدة النثر لأنهم لم يسعوا إلى إحلالها محل القصيدة الموزونة، كما يحاول بعضهم أن يفعل عندنا، بل لأنهم استطاعوا أن يميزوها بوظيفة تؤديها، وتختلف بها عن القصيدة الموزونة.

القصيدة الموزونة لغة عريقة وتركيب باذخ من الصور والإيقاعات. وقصيدة النثر خاطرة موجزة تتميز من ناحية بالكثافة وهي عنصر شعري، ومن ناحية أخرى بالوضوح والبساطة وسرعة الخاطر وسواها من سمات النثر ومقوماته.

هذا النجاح الذي حققته قصيدة النثر الفرنسية لم يُتَح لها إلا لأنها : حلت بالقناعة وتخلت عن مزاحمة القصيدة الموزونة والتطاول عليها، بل سعت إلى أن تجد لنفسها لغة

خاصة بها، ورسالة تؤديها وتنال بها الاعتراف الذي نالته بالفعل، وإن كان في حقيقته نوعاً من التسامح، واحترام التعدد، والتسليم بحرية كل مبدع وحقه في الاجتهاد والبحث، أكثر من أن يكون هذا الاعتراف اقتناعاً كاملاً بأن قصيدة النثر، مهما بلغت، تملك في الشعر ما تملكه قصيدة حقيقية موزونة. ولقد قرأنا الكثير عن بودلير فلم نجد من يسوي بين قصائده الموزونة وقصائده المنثورة، وأقصى ما يمكن أن نعترف به لقصيدة النثر، أنها شعر ناقص!

وبعضهم يظن أن قصيدة النثر التي كثر الكلام عنها في هذه الأيام تجربة جديدة لم تظهر إلا في هذا الجيل، وهذا وهم. فالنصوص النثرية المشتبهة بالشعر قديمة في آدابنا. ولقد ظن الجاهليون أن القرآن شعر، وأن الرسول شاعر، وذلك لأن في لغة القرآن مجازات وإيقاعات تجعلها أقرب إلى لغة الشعر منها إلى لغة النثر ﴿**وما علمناه الشعر وما ينبغي له**﴾. وكذلك في لغة التوراة، وفي المزامير. ونشيد الإنشاد، ومراثي إرميا. وفي لغة التصوف نَفَس شعري عميق. يكفي أن نقرأ هذه السطور لأبي حيان التوحيدي من «إشاراته الإلهية»: «يا هذا: وجد بالمعنى الطالع عليك، الغارب فيك كالبادي منك، المحيط بك الحاصل لك، فإنك إذا وجدت وجد بك، وإذا وجد بك

جاد عليك، وإذا جاد عليك أغناك، وإذا أغناك نلت غاية مناك!».

فإذا كان هناك من يرى أن الشعر أكثر في الفانتازيا، أو في الغرائب والخيالات المغرقة، فسوف يجد بغيته في الليالي العربية.

غير أن أصحاب هذه النصوص أو المتحدثين عنها لم يزعموا في يوم من الأيام أنها شعر موزون أو منثور، وإنما سموها إشارات، أو مناجيات، أو رسائل.

أما الشعر المنثور فقد بدأ الحديث عنه عندنا في أوائل القرن الماضي، العشرين، أو حتى في أواخر القرن الأسبق، التاسع عشر، ففي ديوان الشاعر اللبناني نقولا فياض «رفيف الأقحوان» قطعة بعنوان «التقوى» وصفها الشاعر بأنها «شعر منثور»، وقد أثبت هذا الوصف إلى جانب العنوان، وأثبت في نهاية القطعة تاريخ كتابتها، وهو سنة ١٨٩٠، أي قبل مئة وثمانية عشر عاماً من الآن، والحقيقة أن محاولة نقولا فياض ساذجة إذا قورنت بمحاولة ناضجة لخليل مطران، نشرها في الجزء الأول من ديوانه بعنوان «شعر منثور».

وتحت هذا العنوان «كلمات أسف»، وتحتها توضيح يقول فيه «أنشدت في حفلة تأبين للمرحوم الشيخ إبراهيم اليازجي»، أي أنها كتبت في عام ١٩٠٦ وهو تاريخ وفاة

الرائد اللبناني الكبير. يقول مطران في المقطع الأول من هذا التأبين:

أطلقْ عبراتك من حكم الوزن والقافية
وصعد زفراتك غير مقطعة عروضاً ولا محبوسة في نظام
قل وقد نظرت إلى الموت وهو قاتل عامد
ما توحيه إليك النفس لدى رؤية إثمه الرائع
لا عتب على الحمام. هو الظلمة والحياة النور
هو الأصل الأزلي الأبدي. والنور حادث زائل
فإذا أزهر شارق في دجنة فهو يكافحها وينافيها
إلى أن ينقضي سببه فيتضاءل ثم يتلاشى فيها.

ونحن نرى أن مطران الراسخ القدم في أرض اللغة وفنونها، لا يكتفي بمحاولة استخراج الشعر من النثر، بل يعتقد أنه قادر على أن يكتشف في النثر إيقاعاً وموسيقى يتمكن بهما من الإنشاد كما ذكر في توضيحه، وقد واصل الكتابة في هذا الشكل أمين الريحاني، وجبران خليل جبران، وتوفيق الحكيم في شبابه، ومي زيادة التي وصفها أحمد زكي أبو شادي بأنها أميرة الشعر المنثور، وحسين عفيف، ولويس عوض، وثريا ملحس، وألبير أديب، وجبرا إبراهيم جبرا، وتوفيق الصايغ، ومحمد الماغوط، وأدونيس. وأنسي الحاج،

وإذاً: فالشعر المنثور، أو قصيدة النثر ليس تجربة جديدة كما يظن بعض المتابعين، وإنما هو تجربة قديمة كما رأينا، ومع ذلك فالنجاح الذي حققته هذه التجربة محدود جداً إذا قورن بالنجاح الذي حققه الشعر الحر، وهو أحدث من قصيدة النثر على عكس ما يظن الكثيرون، فالتجارب الأولى في الشعر الحر تعود إلى أوائل الثلاثينيات أو أواخر العشرينيات من القرن العشرين، فبينها وبين التجارب الأولى في الشعر المنثور نحو أربعين سنة. فإذا نظرنا إلى قصيدة النثر وحدها بعيداً عن المقارنة، وقسنا ما حققته بمقياس فني لنعرف خصائصها ونختبر طواعيتها وقدرتها على تجسيد الشعر واستجابتها لروح العصر، أو قسناها بمقياس عملي لنعرف مدى انتشارها، وقبول الجمهور لها، واعترافه بعبقريتها، فسوف نجد النجاح محدوداً والمحصول هزيلاً.

أريد أن أقول إن قصيدة النثر لم تستطع بعد مرور أكثر من قرن على ظهورها أن تقنعنا بأنها قصيدة، أو بأنها شعر بالمعنى الاصطلاحي للكلام، أو بأنها شعر آخر يكافئ الشعر كما نعرفه أو يساويه.

إن في النماذج القليلة الجيدة التي قدمتها لنا حتى الآن روحاً أو نفساً شعرياً، لكن الروح أو النفس وحده لا يصنع

قصيدة، وإنما القصيدة تصنعها اللغة الشعرية، واللغة الشعرية ليست مجرد استعارات أو مجازات، ولكنها مجموعة من الشروط أو العناصر المتشابكة المتفاعلة التي تتحقق في وقت واحد، ولا تؤتي ثمارها مع ذلك إلا على أيدي الشعراء الحقيقيين.

يعني، الشعر ليس لعبة، ولكنه كما قال الشاعر:

الشعر صعب وطويل سلمه

لو ارتقى له الذي لا يعلمه

هوت به إلى الحضيض قدمه

يريد أن يعربه فيعجمه!

وهذا البيت الأخير وصف دقيق لا يصدق على أحد كما يصدق على معظم أصحاب قصيدة النثر الذين قرأت لهم واستمعت لهم، فوجدت علاقتهم باللغة علاقة واهية فجة لا تسمح بكتابة ولا بقراءة، ولا تساعد على نظم أو على نثر.

٣- القصيدة الخرساء!

بعض الناس، وربما أكثرهم، يظنون أن الوزن في الشعر حلية أو قيمة شكلية تضاف إلى الكلام فتزيده جمالاً في نظر بعضهم، أو تقيده وتضغط عليه، وتكبح جماحه، وتنال من حريته وقدرته على التعبير في نظر بعضهم الآخر. والدليل على أن الوزن قيمة مضافة إلى الشعر من خارجه، أننا نستطيع أن نحرر البيت الموزون من وزنه ونكتبه منثوراً، كما نفعل مثلاً بقول المتنبي:

ما كل ما يتمنى المرء يدركه

تأتي الرياح بما لا تشتهي السفن

فنقول: المرء لا يدرك كل ما يتمناه.. والرياح تأتي بما لا تشتهي السفن..

ونحن نترجم الشعر الموزون المقفى في اللغات الأخرى

ترجمة منثورة لا وزن فيها ولا قافية في معظم الأحيان، كما نفعل مثلاً في أبيات بودلير التي يقول فيها من قصيدته «إلى متسولة شقراء»:

Blanche fille aux cheveux roux,
Dont la robe par ses trous
Laisse voir la pauvreté
Et la beauté

البنت البيضاء بشعرها الأشقر
وثوبها الذي تسمح فتوقه
برؤية فقرها
وجمالها

ونحن نعرف أن العلماء القدماء كانوا يضعون القواعد والأحكام والتعريفات العلمية في أبيات منظومة ليسهل على الطلاب حفظها، كما فعل علي بن الجهم في التاريخ، وابن مالك في النحو، والقزويني في العروض. فإذا كان ابن مالك يقول في البيت الأول من ألفيته:

كلامنا لفظ مفيد كاستقم
اسم، وفعل، ثم حرف الكلم

فهو لم يزد على أن حشر في بحر الرجز هذا المدخل البسيط

إلى علم النحو، وبوسعنا نحن أن نخرجه من هذا السجن الضيق، ونضعه في صورة أبسط وأوضح فنقول إن الكلام ألفاظ تدل على معنى، واللفظ إما أن يكون اسماً، وإما أن يكون فعلاً أو حرفاً.

وسواء كان تأثير الوزن في الشعر سلباً أو إيجاباً، فهو في نظر بعض الشعراء الآن زيادة يمكن للشعر أن يستغني عنها، ويتحقق بدونها.

لكن هذه نظرة قاصرة بعيدة كل البعد عن الصواب.. فالشعر ليس مجرد معنى يمكن أن يستقل بنفسه، والمعنى في الشعر لا يتحقق بدلالة الألفاظ وحدها، بل يتحقق بدلالات الألفاظ وأصواتها في وقت واحد، والذي يقال عن ألفية ابن مالك لا يمكن أن يقال عن شعر المتنبي. والفهم الصحيح للوزن ووظيفته في الشعر يبدأ من الفهم الصحيح لوظيفة الشعر.. لماذا ظهر الشعر في كل اللغات؟ ولماذا نكتبه؟

نحن لا نقرأ القصيدة لنشبع حاجة من حاجاتنا العملية. أو نفهم مسألة من المسائل العلمية والفكرية. أو لنتابع ما يجري من تطورات وأحداث، وإنما نقرأ الشعر لنعيش تجربة عقلية انفعالية تختلف كل الاختلاف عن كل ما ذكرت. تجربة نعرف بها تلك النشوة العميقة العارمة التي تستيقظ فيها مشاعرنا

وملكاتنا وقوانا الظاهرة والخفية، فنحن نتطوح فيها كما يتطوح المتصوفة وقد تجلى لهم العالم وانكشفت أسراره، وترامت إلى أسماعهم وخواطرهم الأصداء البعيدة والهمسات القريبة، فهم أطفال أبرياء وشيوخ حكماء، وهم أيقاظ نيام، يختلجون أرواحاً وأبداناً، يعرفون ولا يعرفون، لأن ما عرفوه أعظم من أن يتمثلوه، وأهون من أن يكتفوا به.

التجربة الشعرية الحقة هي أعمق تجربة يمكن أن يمر بها الإنسان.. ومع أن الشعر يتحقق باللغة؛ فهو يغير اللغة ويعيد تشكيلها، ويقدح شررها، ويفجر إيقاعاتها، ويستدرج ما تزخر به أعماقها من ألوان وأشكال ورؤى، ويقولها ما لم تكن تقوله من قبل، ولقد كنت أقرأ أبا العلاء فأراه يتوجع في شعره ويستغيث «آه غداً من عرق نازل!» و«الغوث من صحة هذا النبأ»، فأرد توجعه واستغاثاته إلى ما يخايله من صور ويخامره من كوابيس، وهذا ليس كل الحق، ففي استغاثاته فرح وغبطة بما يتحقق على يديه من شعر ونشوة غامرة بما يجد.

ومع أن الشاعر ينتفع بمعارفه وتجاربه، وبمعارف الآخرين وتجاربهم، ومع أنه قد يصف الأشياء التي نراها والمشاهد التي نعرفها، ويعبر عما يراودنا من أحلام وخواطر

ومشاعر، فهو لا يصف، ولا يقص، ولا يخبر ولا يقاضي، ولا يحكم كما نفعل في لغة التفاهم والاتصال اليومي، وإنما يحملنا الشاعر إلى هذا السحر أو يحمله إلينا.

باختصار، الشعر تجربة انفعالية لا تتحقق إلا بلغة خاصة، واللغة الشعرية مجاز، أي جسر ننتقل به مما نعرفه إلى ما لا نعرفه، أو مما نعرفه معرفة عامة مشتركة إلى ما نريد أن نعرفه معرفة خاصة حميمة يقترحها علينا الشاعر ويقنعنا بها.

معنى هذا أن عمل الشاعر منصب على تزويد اللغة بأقصى ما يستطيع من طاقة تمكنها من أن تنسلخ من وظيفتها العادية وتتجاوز حدودها لتؤدي وظيفتها الشعرية.

ولقد تعودنا أن نحصر عمل المجاز داخل حدود المعنى، وأن نستخدم ما يوجد بين الألفاظ من علاقات معنوية كالتشابه والتجاور والاتصال؛ لنحقق الانتقال المطلوب من المعنى المعجمي المعروف إلى المعنى الشعري المبتدع أو المقترح، دون أن ننتبه إلى أن الألفاظ ليست معاني ودلالات فحسب، ولكنها أصوات أيضاً يتصرف فيها الشاعر، ويتلاعب بها، ويشكلها ويحولها إلى إيقاعات تسهم مع المعنى في صنع اللغة المجازية التي هي مادة الشعر وقوامه.

أريد أن أقول إن الوزن في الكلام طاقة تساعده على أن يؤدي وظيفته الشعرية، كما يساعد في أدائها اتصال الدلالات وتداخلها وتقاطعها. فالفتاة الرشيقة الرقيقة النافرة تتحول عن طريق المجاز إلى ظبي أو غزال، لأن هذه الأوصاف أظهر ما تكون في هذا الكائن الفاتن. لكننا نعلم أن الغزال الذي نتحدث عنه في القصيدة ليس هو الغزال الذي نعرفه في الصحراء أو في حديقة الحيوان، كما أنه ليس الفتاة التي نعرفها في الجامعة أو النادي أو حديقة النباتات.. فنساء الواقع لسن غزالات، وغزالات الواقع لسن فتيات. وغزال الشعر إذاً، كائن ثالث لا تحققه ولا تشخصه إلا لغة مجازية، أي لغة تتجاوز نفسها، وتغير وجهها وصوتها وتتحول إلى بُراق ينقلنا إلى ملكوت الشعر فننتقل معه، ونصدق ما يوحي لنا به، كما يفعل الممثل الذي يصبغ وجهه، ويغير لغته، وصوته، وملابسه لنصدق أنه عطيل، أو هاملت، أو شهريار.

الوزن هو الجناح الآخر للمجاز إلى جانب الصورة الشعرية، وبالصورة والوزن تنتقل اللغة من عالم اليقظة إلى عالم الحلم، أو تتحول من المشي إلى الرقص، كما كان يقول الشاعر الفرنسي بول فاليري.. وإذا كانت هذه هي وظيفة الوزن، فالوزن شرط جوهري لا يمكن للشعر أن يقوم بدونه.

والمجال لا يتسع لتقديم شهادات النقاد والشعراء المعاصرين في هذه المسألة. وباستطاعة القارئ أن يعود إليها في مظانِّها فيقرأ مقالات إليوت ومحاضراته عن «موسيقى الشعر» في أعماله النقدية التي ترجمها الدكتور ماهر شفيق فريد، وصدرت عن المجلس الأعلى للثقافة، ويقرأ ترجمة الدكتور أحمد درويش لكتاب جان كوهن «بناء لغة الشعر» الصادرة عن دار المعارف.

ومما يؤسفني أن أجد نفسي مضطراً إلى الدفاع عن البديهيات ومنها حاجة الشعر إلى الوزن، فضلاً عن اضطراري لإحالة القارئ إلى شهادات الإنجليز والفرنسيين حتى يقتنع بما يرفض الاقتناع به إذا عرضناه عليه دون أن نستعين في ذلك بشهادات الشهود الأجانب، مع أن شهادات الأجانب ليست حجة علينا، لأن الذي قد تقبله اللغة الإنجليزية أو الفرنسية قد لا تقبله لغتنا.. لكن ماذا نفعل والأجيال الجديدة تسمع أكثر مما تقرأ، وتنخدع بما تسمع فتعتنقه وتعمل به دون أن تفحصه وتفكر فيه.

ولو نظر القارئ إلى تاريخ الشعر في كل اللغات، لوجد أن الوظيفة الحيوية التي يؤديها الوزن في الشعر ليست في حاجة إلى بيان أو توضيح.

ولقد تغيرت اللغات وتطورت الآداب، وانقرضت أنواع، وازدهرت أنواع أخرى، وظل الوزن حجر أساس في الشعر يقوم عليه البناء كله، لأن الشعر لغة مجازية كما شرحت، ولأنه لغة طقسية، ولأنه معرفة شاملة، فهو غناء ورقص، وحكمة وتأمل، وتصوير وتمثيل.

فإذا كانت قد ظهرت محاولات لكتابة شعر بغير وزن فنجحت أحياناً وفشلت أحياناً، فلن يغير نجاحها هذا من القانون شيئاً، ولن يقنعنا بأن التراث البشري كله باطل، وأن الشعر لم يتحقق إلا الآن!

والمشكلة الكبرى في لغتنا الفصحى أنها لغة نقرؤها بعيوننا ولا نكاد ننطقها بألسنتنا؛ لأننا لا نتعامل بها، ولا نفسح لها في حياتنا، ولا نلتفت لوجودها إلا في لحظات عابرة مصطنعة.

وإنك لتجد الرجل يقرأ ثم يضطر إلى أن ينطق، فتدرك أنه عاجز عن النطق الصحيح، وإذاً، فهو عاجز عن الفهم الصحيح، لأن الصوت اللغوي علامة على المعنى، فإن لم تفهم دلالته، أو إن جعلته صوتاً حملته دلالة ليست له.

قصيدة النثر إذاً، ثمرة من ثمار الصمت الذي أصبنا به، فنحن خرس لا نقول ولا ننشد.

٤ - قصيدة النثر
نص وحيد الخلية!

لا أظن أن تاريخ الشعر يختلف عن تاريخ أي فن آخر من حيث القوانين العامة التي أدت إلى نشوئه، وحكمت تطوره، وخصته بالخصائص التي يتميز بها عن غيره من الفنون والعلوم.

من المؤكد أن الشعر لم يكن في بدايته إلا عنصراً أو ركناً من أركان طقس شامل لا ينفصل فيه الكلام عن الغناء، ولا الغناء عن الرقص، ولا الرقص عن الإيماء والتمثيل.

وقد نقل لنا الأستاذ العقاد في تقديمه البديع لديوان المازني، ما ذهب إليه هربرت سبنسر في مقال له عن الرقي يقول فيه: «إن الشعر والموسيقى والرقص كانت كلها أصلاً واحداً، ثم انشق كل منها فناً على حدته». ومن قوله في ذلك:

«إن الروي في الكلام – الروي في الشعر هو حرف القافية – والروي في الصوت، والروي في الحركة كانت في مبدئها أجزاء من شيء واحد، ثم انشعبت واستقلت بعد توالي الزمن، ولاتزال ثلاثتها مرتبطة عند بعض القبائل الوحشية. فالرقص عند المتوحشين يصحبه دائماً غناء من نغم واحد، وتصفيق بالأيدي، وقرع على الطبول. فهناك حركات موزونة، وكلمات موزونة، وأنغام موزونة».

ومن المؤكد أيضاً أن هذه الفنون المجتمعة المترابطة لم تكن منفصلة عن النشاط الحيوي للإنسان، ولم يكن النشاط العقلي عامة معزولاً عن النشاط العملي أو عن الحياة اليومية، بل كان متصلاً بها اتصالاً عضوياً، فالإنسان البدائي يغنّي، ويرقص، وهو يصطاد، ويقاتل أعداءه، ويصلي ويتعبد ويتقرب لآلهته، ويرجو خيرها ويتقي شرها.

وفي تلك العصور السحيقة لم يكن المجتمع الإنساني قد عرف تقسيم العمل، لأن الأعمال كلها كانت حيوية لكل عضو من أعضاء المجتمع، كما أن كل عمل كان لايزال في أبسط صوره وأشكاله، فهو بالنسبة إلى من يقوم به حاجة أكثر منه حرفة وثقافة، ولهذا كان العمل مشاعاً أو نشاطاً جماعياً، وكان الناس كلهم يشاركون في الصيد، والقنص، والغناء،

والرقص، والقتال.

وفي القصيدة العربية القديمة ما يشير بوضوح إلى هذه الحقيقة؛ فالتأليف الجماعي ظاهر في المعلقات، والبيت الواحد ينسب إلى امرئ القيس كما ينسب إلى طرفة بن العبد، والانتحال ليس دائماً سرقة، وإنما هو صياغة جديدة، أو إعادة تأليف لنص يحفظه الجميع ويرددونه كما يرددون الأغنية الشعبية، ويعتبرونه ملكية عامة. والرجال يرتجزون وهم يقاتلون، أو وهم مرتحلون يحدون إبلهم ويحثونها على السير، والنساء يترنَّمن وهن يهدهدن أطفالهن، وهن يشجعن الرجال على اقتحام ساحات الوغى: إن تُقبلوا نعانق، ونفرش النمارق، أو تُدبروا نفارق، فراقَ غيرِ وامق!

والقصيدة القديمة وصف، وسرد، وعلم، وحكمة، وتاريخ، وهي لهذا ديوان العرب. وهناك نوع من النثر الشعري الذي كان يستخدم في إقامة الشعائر الدينية، وهو سجع الكهان الذي أحياه من بعد المتصوفة المسلمون.

لكن تطور المجتمع وتطور الفن أديا إلى انفصال النشاط الفني عن النشاط العملي من ناحية، وإلى أن يستقل كل فن بذاته من ناحية أخرى، لأن تراكم الخبرة ساعد على الإتقان، والإتقان لا يتحقق إلا بالتفرغ والانكباب على فن واحد. ومن

هنا اختص عدد من ذوي الاستعدادات الخاصة بالنشاط الفني، وانصرف الآخرون للنشاط العملي. كما أن المشتغلين بالنشاط الفني انقسموا جماعات؛ فالشعراء يختلفون عن القصاصين، والقصاصون يختلفون عن الملحنين والمنشدين.

وانقسم الشعر بدوره إلى ثلاثة أنواع، فهناك القصيدة الغنائية التي يتحدث فيها الشاعر عن ذات نفسه، والقصيدة الملحمية التي يتغنى فيها بأمجاد قومه، أو يروي فيها سير آلهته وأبطاله، والقصيدة المسرحية التي يطرح فيها ما يواجهه من أسئلة، وما يعتمل في نفسه من صراع.

الشعر إذاً، يتطور من البساطة إلى التركيب، ومن التلقائية إلى الاحتراف والصنعة، ومن الاختلاط بغيره من الأنواع، إلى الاستقلال بنفسه واستكمال شخصيته وأدواته.

بل إن هذا القانون الذي خضع له الشعر، هو القانون الذي خضعت له الحياة منذ نشأتها.

يقول العلماء: إن الأرض ظهرت في الكون منذ نحو أربعة مليارات من السنين، وبعد ذلك بنحو مليار سنة ظهر أول شكل من أشكال الحياة، وهو الأميبا ذات الخلية الواحدة التي لا تكف عن التشكل والتغير، فهي مرة مستطيلة، وأخرى مستديرة، أحياناً بثلاث أرجل، وأحياناً بخمس، والأميبا لا هي

ذكر ولا هي أنثى، لأنها أبسط من أن تكون لها أعضاء تناسلية، ولهذا تتكاثر بالانقسام لا بالزواج، فنواتها تستطيل وتختنق من وسطها كأنما ربطت بخيط، ثم تنقسم قسمين يتحول كل منهما إلى أميبا جديدة.

لكن الأميبا تطورت من خلال هذا الانقسام الدائم، وتحولت بمرور الزمن من كائن وحيد الخلية إلى كائن متعدد الخلايا، تقوم كل خلية من خلاياه بوظيفة مستقلة، ويختلف فيه الذكر عن الأنثى. ثم لاتزال هذه الكائنات تمضي في سلم الارتقاء حتى تصل بعد مئات الملايين من السنين إلى الإنسان الذي ظهر جده الأعلى إلى الوجود منذ نحو مليار سنة على ما يقول علماء الحياة. يعني أن ظهوره استغرق ثلاثة مليارات من السنين، فهل يليق به الآن وقد تضاعف حجم مخه، وحصل ما حصل من علم ومعرفة، وحقق ما حقق من تطور وارتقاء، أن يعود إلى أصله الأول، أميبا بخلية واحدة؟

هذا هو بالضبط ما يدعو له الذين يكتبون قصيدة النثر الآن، لأنهم لا يقدمونها كنوع أدبي مستقل، أو تجربة لم تتبلور بعد كما هي في الحقيقة، بل يعتبرونها بديلاً من القصيدة الموزونة. وربما كانت في نظرهم أقرب إلى الشعر من القصيدة الموزونة، لأنها حرة، والقصيدة الموزونة مقيدة

بالوزن وبالتراث الذي لاتزال مرتبطة به.

وبهذا المنطق تكون الأميبا أو سواها من الكائنات الدنيئة أفضل من الإنسان وأكثر منه تحرراً وانطلاقاً، لأنها بدائية ناشئة ساذجة لا عقل لها، ولا خبرة، ولا تاريخ، ولا تراث، وإذاً، فلا قيد، ولا شكل، ولا نظام!

ليست الحرية هي الخروج على القانون، وإنما هي السيطرة على القوانين واستخدامها وركوبها لتحقيق المزيد من الحرية، وتحطيم ما يصادر الحرية ويتعارض معها من قيود مجانية لا تحتمها طبيعة النوع، ولا يفرضها تطوره وارتقاؤه.

كل الأنواع الأدبية تشترك في أن مادتها واحدة وهي اللغة، كما أن الأجسام الحية تشترك في كونها مؤلفة من خلايا تكون واحدة فيها جميعاً، في الإنسان، والحيوان، والنبات.

واللغة كما صار معلوماً منذ وقت طويل ليست مجرد مفردات، لكنها جمل، أو هي بالأحرى نظام من العلاقات، وسواء نظرنا إلى مفردات اللغة أو للنظام الذي تتحول به هذه المفردات إلى جمل ومعان، فسوف نجد أنفسنا أمام قوانين في النحو والصرف والبلاغة لا نستطيع أن نجهلها أو نتجاهلها أو نخرج عليها، لأنها شرط جوهري لاستعمال اللغة، وتحقيق ما نريده منها، سواء جعلناها وسيلة للتفاهم أو مادة للإبداع.

فإذا أراد بعضهم اليوم أن يكتب شعراً بلا وزن، لأن الوزن في زعمه قيد، قلنا له فماذا تفعل مع النحو والصرف والبلاغة وهي قيود أخرى؟ وإذا كان لا بد لك من الخضوع لقوانين النحو، فلماذا ترفض الخضوع لقوانين العروض؟

إن الناثر لا يحتاج إلى العروض لأنه يسعى إلى الإفهام والإيصال، ولهذا يجب عليه أن يستخدم اللغة كما يستخدمها عامة الناس، أو قريباً من استخدامهم لها، أما الشاعر فيسعى قبل كل شيء إلى الإمتاع وإثارة النشوة في نفس السامع أو القارئ.

الموسيقى في الشعر شرط من شروطه، كما أن السرد في القصة شرط من شروطها، فلا قصة بلا حكاية، ولا شعر بلا موسيقى.

ولا جدال في أن الموسيقى أوسع من أن تحصر في الوزن، أو في شكل واحد من أشكاله. ومن المؤكد أنها بدأت ساذجة، بسيطة، فجة، بعيدة عن هذه الدقة الرياضية التي نجدها في الأوزان العربية أو الأوروبية المماثلة أو المختلفة. والدليل على هذا أن الشعر الجاهلي لم يستنفد كل الأوزان الممكنة، وأن الشعراء وعلماء العروض استنبطوا، ومازالوا يستنبطون، أوزاناً جديدة كتلك التي نجدها في أشعار المجددين. والباب

مفتوح لأية إضافة أو أي تجديد على هذا الأساس، أي على أساس الاعتراف بأن الموسيقى في الشعر شرط جوهري، وأن الوزن في القصيدة العربية أداة لا يمكننا أن نستهين بها أو نسقطها على أمل الوصول إلى موسيقى أخرى نستخرجها من النثر بعد عمر طويل، ولا نحتاج فيها إلى الأوزان. إننا في هذه الحالة التي نسقط فيها الوزن نهدر خبرتنا، ونبدد محصولنا، ونترك العصفور الذي نمسكه في مقابل العشرة الواقفة على الشجرة، قصيدة النثر ليست في حقيقتها إلا أميبا شعرية، نصاً من خلية واحدة، أنواعاً مختلطة لا هي ذكر ولا هي أنثى، لا هي نثر ولا هي قصيدة، إنها من حيث الشكل كائن هلامي لم يسكن في جسد، ولم تتبلور ملامحه.

وأنا لست ضد النثر، ولا أرفض أن تستفيد منه القصيدة، بل أنا أعتقد أن الشعر بطبيعته لا بد أن يتضمن عناصر نثرية، لأنه يتشكل من اللغة، وهي أداة اتصال من ناحية، ومادة للخلق الفني من ناحية أخرى، ويقول ت.س. إليوت في محاضرة له عن «موسيقى الشعر»: «إنه ما من شاعر يستطيع أن يكتب قصيدة تأخذ مداها ما لم يكن استاذا في النثر». ونحن نعرف أن ظهور الأنواع وانفصال الذكر عن الأنثى، لم يؤد إلى أن يصبح كل منهما مختلفاً عن الآخر في كل شيء.

فالعلماء يقولون إن خلايا الجسم الإنساني في الذكر والأنثى واحدة، وإنهما لا يختلفان إلا في الهورمونات الذكورية والأنثوية التي توجد بنوعيها في الرجل، كما توجد بنوعيها في المرأة، سوى أن نسبة الهورمونات الأنثوية في المرأة أعلى من نسبة الهورمونات الذكورية، والعكس عند الرجل.

وفي قصة الخلق أن الله تعالى أخذ من آدم وشكَّل حواء، فجسدها في جسده.

وفي الأساطير اليونانية أن الآلهة لم تخلق في البداية رجلاً كاملاً أو امرأة مستقلة، وإنما خلقت أعضاء كثيرة ثم جمعتها بعضها إلى بعض كيفما اتفق، فتشكَّل الرجل وتشكَّلت المرأة متشابهين كثيراً، ومختلفين في بعض الوجوه، فليست هناك رجولة نقية، ولا أنوثة نقية.

وهكذا الشعر.. وهكذا النثر. في الشعر قليل من النثر.. وفي النثر قليل من الشعر. أما أن تكون القصيدة نثراً، أو تكون المقالة شعراً، فهذه هي الأميبا!

٥- في البدء كان الإيقاع!

يبدأ الحديث الذي أجرته مجلة «أخبار الأدب»، مع جابر عصفور حول قصيدة النثر وما قلته فيها، بداية مستفزة؛ فالعنوان المقتبس من أقواله يقول «الذوق الأدبي في مصر ضد التجديد!!»، وعلامات التعجب ليست من عندي، أما مقدمة الحديث فيقول فيها المحرر: «إن الأشهر الأربعة التي قضاها جابر عصفور أستاذاً في جامعة هارفارد كانت فرصة أتاحت له أن يتأمل الحياة الثقافية المصرية عن بعد، ليعود بعدد من الانطباعات، أهمها أننا لا نمضي على سنّة التطور، وإنما نستعيد معارك مضى أوانها وحسمت منذ زمن بعيد!».

ومن الواضح أنه يقصد بالعبارة الأولى عامة المثقفين المصريين، فيتهمهم بالجمود وعدم التطور، على حين يقصدني بالعبارة الأخيرة، أو يقصد ما قلته عن قصيدة النثر

التي يعتبرها مسألة حسمت منذ زمن بعيد، لكني عدت لإثارتها من جديد، أما هو الذي أتيحت له الفرصة لكي يقضي أربعة أشهر في جامعة هارفارد، فقد نجا من هذه العلة التي يشقى بها مواطنوه!

وفي اعتقادي أن جابر عصفور لم يكن في حاجة ماسة إلى عبور بحر الظلمات، والتغرب أربعة أشهر في بلاد العم سام، ليكتشف أن الذوق الأدبي في مصر ضد التجديد، وقد رأينا من قبل أنه ليس أول من فتح الله عليه بهذا الكشف الخطير، وإنما سبقه للكلام عن تخلفنا وجمودنا آخرون، ذكرت منهم أمثلة فيما سبق، أما عني أنا بالذات، فجابر عصفور يعلم أن رأيي الأخير في قصيدة النثر ليس جديداً، وإنما أعلنته مرات من قبل، وشرحته قبل بضع سنوات، وضمنته كتاباً من كتبي هو «أحفاد شوقي». وإذاً: فالمقدمة التي سبقت الحديث لم تكن ضرورية، وهي باختصار شديد إعلان عن أن جابر عصفور قضى أربعة أشهر أستاذاً في جامعة هارفارد، أو هي تحذير للقارئ الذي يمكن أن يختلف مع المتحدث، أو يخالجه الشك فيما يقول، لأن الذي يتاح له العمل في جامعة هارفارد أربعة أشهر كاملة، لا يقول إلا حقاً. ومادام جابر عصفور يقول عني إنني أناقش «قضية لم يعد هناك أي مبرر لمناقشتها»، لأن

قصيدة النثر «كانت موجودة منذ الأربعينيات، وظهرت في نفس الوقت الذي ظهرت فيه قصيدة التفعيلة»، فهي بالفعل قضية قديمة محسومة، وأنا أناقش ما لا يحتاج إلى مناقشة، ومع أن قصيدة النثر ظهرت منذ أكثر من نصف قرن، فهي لم تزدهر في مصر إلا في السنوات الأخيرة، ومع أنها القصيدة السائدة في مصر الآن، حسب اعتقاده، فالكثير، باعترافه، ليس شعراً حقيقياً، و٩٠٪ منها ليس قصيدة نثر!

تصوروا! كل هذه المفارقات المدهشة، ومع ذلك فالقضية في نظر جابر عصفور لا تحتاج إلى مناقشة؛ لأن قصيدة النثر موجودة بالفعل، كأن وجود الشيء يمنع من مناقشته!.. ولأنها نوقشت من قبل، فلا ينبغي أن نعيد سؤالاً سبق طرحه!

وأنا أعرف أن القضايا الأدبية لا تسقط بالتقادم، ولا يغلق فيها باب النقاش أبداً، وهل هناك أقدم من قضية الإلياذة والأوديسة التي زعم بعض مؤرخي الأدب أن بيزاستراتوس حاكم أثينا - القرن السادس قبل الميلاد - أضاف إليهما أناشيد لم تكن في النصوص الأصلية، وهناك من أنكر وجود هوميروس ونسب الملحمتين إلى شعراء آخرين معروفين أو مجهولين، ولقد ظهرت هذه الشكوك أول ما ظهرت في الإسكندرية البطلمية، ثم نسي اليونانيون والعالم كله

هوميروس وملاحمه طوال العصور الوسطى، حتى أعيد اكتشافه في عصر النهضة، فعادت الشكوك تخالج العلماء من جديد في الملحمتين وفي مؤلفهما الحقيقي، ومع أن الإجماع يكاد ينعقد على صحة نسبة الملحمتين إلى هوميروس، فلم يقل أحد لأحد إن القضية محسومة، فلا مبرر لمناقشتها، وكما فعل هيدلان، وبيرو في قضية الملاحم اليونانية، فعل طه حسين في الشعر الجاهلي، فناقش مسألة الانتحال، وعبّر عن شكه في الوجود التاريخي لأكثر الشعراء الجاهليين.

فإذا كان حسم الخلاف فيما يتصل بالوقائع والتواريخ صعباً، فالحسم أصعب في مسائل الرأي والذوق والتقويم. وأنا لم أنكر على المدافعين عن قصيدة النثر دفاعهم عنها، فكيف ينكر - عليَّ - جابر عصفور دفاعي عن الشعر الموزون، وهو أقل إثارة للدهشة وأكثر مظنة للاتفاق؟ وإذا كانت قصيدة النثر قد ظهرت في الأربعينيات كما يقول - والواقع أنها ظهرت قبل ذلك - فلماذا لم نحس بوجودها إلا في السنوات العشر الأخيرة؟ وإذا كانت هي القصيدة السائدة الآن، كما يدعي، فلماذا كان معظم ما ينشر منها لا علاقة له بالشعر؟

جابر عصفور لا يرى المفارقة الموجودة هنا، أو يراها منطقية، فالذوق الأدبي في مصر يرفض التجديد، والطبيعة

المصرية ساكنة ثابتة، ولهذا لم تزدهر قصيدة النثر إلا متأخرة، ولهذا أيضاً لم يفلح معظم الذين كتبوها في كتابتها، إما لأن قصيدة النثر صعبة و«ضوابطها داخلية»، وإما لأن المصريين بطبيعتهم ضد التجديد، وقد سبق لهم أن رفضوا الشعر الحر أو قصيدة التفعيلة كما يسميها جابر عصفور، ووقف العقاد ضد حرية الشاعر في أن «يكسر اللغة ويخرج عليها»!

ومن المؤسف أن يتبنى جابر عصفور هذا التفسير السلبي البعيد عن الصواب، والتفسير الصحيح أقرب له وأوفى، فلماذا لا يكون العيب بكل بساطة في قصيدة النثر وليس في الطبيعة المصرية؟ ولماذا لا تكون مقاومته لها طوال القرن الماضي دليلاً على حيويته وحصانته، بدلاً من أن تكون دليلاً على جموده وعداوته للتجديد؟ وبالتالي لماذا لا يكون ازدهار قصيدة النثر الآن، والمقصود رواجها، عرضاً من أعراض المرض الذي هاجم البلاد، فتحول بعضهم إلى مطربين لا علاقة لهم بالطرب، وبعضهم إلى صحافيين لا علاقة لهم بالصحافة، وبعضهم إلى نواب في البرلمان، وبعضهم إلى أساتذة في الجامعة، وبعضهم إلى فقهاء وائمة. وبعضهم إلى نقاد؟!

وجابر عصفور يقع في التناقض دون أن يحس، لأنه وهو يأخذ علينا مناقشة مسألة سبق طرحها، يقول إن قصيدة النثر ظهرت مع قصيدة الشعر الحر فكانتا ثورتين متوازيتين، لكنه وهو يفسر تعثر قصيدة النثر وبطأها، يقول إن الذوق المصري محافظ، مع أن هذا الذوق الذي رفض قصيدة النثر، هو الذي قبل قصيدة الشعر الحر التي فرضت وجودها على الجميع منذ أواخر الخمسينيات، وهذا هو السؤال الذي لم يستطع جابر عصفور بتفسيره الجاهز أن يجيب عنه: لماذا قبل المصريون قصيدة الشعر الحر، مع أنها كانت ثورة جذرية على التقاليد الشعرية الموروثة، ورفضوا قصيدة النثر؟!

نقول له إنهم رفضوها لأنهم لم يجدوا فيها من الشعر ما يبرر اعتبارها قصيدة، وأنت تعترف، أنت نفسك، بأن أكثر ما يكتب فيها رديء، فيقول لك «من الطبيعي جداً أن يكون هناك الكثير من الرديء في قصيدة النثر، لأن قصيدة النثر ضوابطها داخلية»!

وهذا كلام مغلق، فما هو المقصود بالضوابط الداخلية؟ الأدوات العامة، أم شروط النوع التي تجعل الشعر شعراً والنثر نثراً؟ سواء كانت الأولى أو الأخرى، فكل الضوابط فى الأدب والفن داخلية، لأنها أبنية وقوانين.

وربما اعتقد بعضهم أن الوزن الذي يتميز به الشعر عن النثر إضافة من الخارج، أو ثوب على جسد القصيدة العاري، أو زينة شكلية، والحقيقة ليست كذلك على الإطلاق، فالوزن مادة بنائية في الشعر، كما شرحت من قبل، وهو لون من ألوان المجاز، لأن الكلام العادي له خاصيتان: إن معانيه مباشرة مطابقة لما تشير إليه، وإن أصواته حرة غير مقيدة بأي نظام، ومن هنا كان الكلام الشعري لغة تؤدي وظيفة جمالية مختلفة عن الوظيفة العملية التي تؤديها اللغة العادية، وتتميز بميزات خاصة تغير طبيعتها، فمعانيها مجازية، وأصواتها موزونة.

ولقد ظننت أن جابر عصفور يقصد بالعبارة السابقة شيئاً لم يوضحه كما ينبغي، لكني فوجئت في فقرة تالية بكلام له عن العروض، لم أنجح في فهم المقصود منه.

يقول وهو يتحدث عما يكتبه محمد الماغوط من قصائد النثر «وهي موزونة على مستوى الأسباب والأوتاد، إذ إن تكرار أسباب وأوتاد معينة يخلق نوعاً من الإيقاع الذي يمكن أن تلحظه العين لا شعورياً»؟!

هل بوسع أحد أن يشرح لي هذا الذي قاله جابر عصفور عن الأسباب والأوتاد؟! قصيدة النثر نثر، اي غير موزونة، لكنها

موزونة في الوقت نفسه، لأن فيها أسباباً وأوتاداً تتكرر فتخلق نوعاً لا نعرفه من الإيقاع، والإيقاع قيمة صوتية، لكن هذه القيمة الصوتية تلحظها العين عملاً بقول القائل «العين تسمع والأذن ترى»! ومع أن العين عضو من أعضاء الجسد وحاسة من الحواس الخمس، فهي تلحظ الإيقاع لا شعورياً! فبالله عليكم كيف يمكن لناقد مسؤول أن يقول هذا الكلام، وأن يخلط هذا الخلط، وكيف يمكننا أن نفهمه؟

إن الأسباب والأوتاد - والفواصل التي نسيها جابر عصفور - هي المقاطع الصوتية التي تتألف منها كلمات اللغة، فالسبب حركة وسكون مثل «في» أو حركتان مثل «لمِ؟». والوتد حركتان فسكون مثل «على». أو حركة فسكون فحركة مثل «قال»، ثم تأتي الفاصلة وهي ثلاث حركات وسكون، أو أربع حركات وسكون. وتلك هي المقاطع الصوتية التي يتألف منها الكلام العربي، فأنت إذا قلت لأحدهم مثلاً «كيف حالك؟» فقد استخدمت وتداً وسببين، أو قلت له «لا تهرف بما لا تعرف»، فقد استخدمت ثلاثة أسباب، ووتداً، وثلاثة أسباب أخرى، وأي ثرثرة في مقهى وأي هذيان أسباب وأوتاد، وحتى النباح أسباب وأوتاد، لكن هذه الأسباب والأوتاد لا تشكل إيقاعاً إلا إذا تتابعت بنظام معين، كما صنع العقاد في رثائه

لكلب صديقه طاهر الجبلاوي حيث قال:

حزنا على كلب طاهر ... فإنه طاهر الكلابِ
تشابها في خليقة ... واتفقا شيمة الصحابِ
وربما عيَّ طاهرٌ ... وكلبه حاضر الجوابِ
عَوْ عَوْ عَوَوَوَوْ بلا ونىً ... ولا انقطاعٍ ولا اقتضابِ

فأنتم ترون أن نباح الكلاب أيضاً ليس إلا أسباباً مثل عَوْ، وأوتاداً مثل عَوَوْ، لكن هذا النباح لا يشكل إيقاعاً إلا إذا نظمه شاعر كالعقاد. فالإيقاع هو تتابع المقاطع الصوتية على نحو معين، كما تتتابع الضربات القوية والضربات الضعيفة على الطبل أو الدف، والإيقاع في النهاية هو الحركة الموزونة بالذات، أو انتظام الزمن وتواليه.

وقد قرأت للأستاذ محمود أمين العالم كلاماً يربط فيه بين الإيقاع كما شرحته، وإيقاع البداوة وحركة سير الإبل على رمال الصحراء، وهو ربط يوحي بأن الإيقاع قيمة بدوية لا مكان لها في الحضارة الحديثة، وهذا أيضاً كلام غريب: لأن الزمن موجود في كل مكان، وحركته المنتظمة تتمثل في الطبيعة والحياة العصرية. كما تتمثل في سير الإبل، وتوالي الليل والنهار، وتعاقب الفصول الأربعة، ونبضات القلب، وإيقاعات العمل والراحة. وهل يعتقد الناقد الكبير أن إيقاع

محركات الطائرة، مثلاً، أقل انتظاماً من إيقاع خطى الإبل في الصحراء؟ مؤكد أنه أسرع وأشد تواتراً، لكنه ليس أقل انتظاماً، والانتظام إذاً، شرط أساسي لوجود الإيقاع، وإلا فهو خبط عشوائي مضطرب لا يختلف عن النبض المضطرب الذي تصاب به بعض القصائد فتموت، من هنا كان الموسيقي الألماني هانز فون بيلو يقول: «في البدء كان الإيقاع»، مقتبساً ما جاء في العبارة الأولى من سفر التكوين «في البدء كانت الكلمة»، والكلمة هي الروح، فالروح هي أول الخلق، والإيقاع مثلها أول الإبداع، أول الشعر، وأول الموسيقى، بل هو أول أي فن على الإطلاق.

٦- شرف لا أدعيه وتهمة لا أنكرها!

في التعقيبات التي نشرت في بعض الصحف رداً على ما أثرته حول قصيدة النثر، لاحظت لدى بعض المتابعين محاولة متكررة لتحويل المسألة إلى معركة شخصية، لأن المعركة الشخصية أظرف وأكثر إثارة وقدرة على التسلية من النقاش الموضوعي، وهي فرصة لتسويق بعض الأسماء، واستعراض بعض المهارات، وصرف الأنظار عن الأسئلة الحقيقية التي تمتحن فيها المواهب والمقاصد والخبرات.

لكني لا أجد ما يشجعني على خوض هذه المعركة: لأن المعركة الشخصية ليست مجرد تطاول ومهاترة، وإنما هي أيضاً لها مواصفات، وتقاليد، وشروط لا أعتقد أنها متوافرة الآن. فضلاً عن أن المناقشة الموضوعية أولى وأحق، لأن الأسئلة المطروحة على قصيدة النثر أسئلة ملحة بقدر ما هي

متجاهلة، فلا بد من التحلي بأكبر قدر مستطاع من الموضوعية.

ولقد قيل في قصيدة النثر كل ما يمكن أن يقال من كلام نظري، وبقي شيئان: الأول أن يتمكن القراء من تذوقها، والآخر أن ينجح النقاد في تفسير ما يجدونه فيها من جمال متحقق، أي أن تأتي التجارب المكتوبة في قصيدة النثر مصدقة للنظريات المنشورة التي نستطيع أن نفهمها كنظريات، لكننا لا نجد في قصائد النثر تطبيقاً لها يدل على صدقها، ولهذا يظل النقد النظري في واد، وقصيدة النثر في واد آخر. النقد النظري يقول مثلاً إن في النثر إيقاعاً يمكن أن يغنينا عن العروض، بل إن إيقاع النثر في زعمهم أرقى من أوزان الشعر، لأنه خافت يعتمد على الصور والمشاعر والأفكار، أما أوزان الشعر فدربكات، ودفوف، وصلاصل. ونقرأ قصيدة النثر فنجد نثراً قد يكون جميلاً ممتعاً بما يتضمنه من صور ومشاعر وإيحاءات والتفاتات، لكننا نبحث عن الإيقاع فلا نجده. ونطلب من الناقد أن يدلنا عليه فيعجز ويرتج عليه، وإذا هو مثلنا حائر لا يطيق أن يقول إن الإيقاع موجود لكن أدواته هو لا تمكنه من اكتشافه، ولا يستطيع أن يقول إن الإيقاع غير موجود كما زعم هو من قبل أو كما زعم غيره. وعليه فإن

قصيدة النثر نثر يمكن أن يستفيد بالشعر أو يستعير بعض عناصره المعنوية، لكنها ليست قصيدة؛ لأن القصيدة لا تقوم بالمعنى فقط، ولكنها تقوم قبل كل شيء بالكلمات أي بالأصوات، أو بالمعاني الصائتة أو الأصوات الدالة على المعاني.

ومع أن قصيدة النثر لم تعد بدعة جديدة كما كانت منذ مئة عام، بل أصبحت الآن «بدعة قديمة» تبنتها أجيال متوالية، وظهر فيها كم ضخم من الإنتاج؛ فنحن لم نقرأ لأي ناقد كلاماً مقنعاً يبرر نسبتها إلى فن الشعر، وهذا هو أصل المناقشة وجوهر السؤال.

لا أريد ولا أستطيع، ولا يستطيع غيري أن يمنع أحداً من كتابة قصيدة النثر، أو ينكر ما نجده في بعضها من جمال رشيق وفطنة عصرية، لكن المتعة التي نجدها فيها ليست هي المتعة التي نجدها في القصيدة الموزونة، سواء كتبها امرؤ القيس، أو شوقي، أو نزار قباني، أو أمل دنقل. المتعة التي نجدها في قصيدة النثر أقرب إلى ما نجده في النثر منها إلى ما نجده في الشعر. والنثر فن أيضاً لكنه فن آخر يختلف عن فن الشعر. فإذا ادّعى أحد أن هذا هو ذاك، فالبينة على من ادّعى، وليقنعنا بما يقول. وهذا هو المأزق الذي يحاول بعضهم أن

يتجنب الوقوع فيه بتفسير رأيي في قصيدة النثر تفسيراً شخصياً، وتشبيه موقفي من الذين يكتبونها بموقف الأستاذ عباس محمود العقاد مني ومن زملائي الذين ظهروا في الخمسينيات وخرجوا على الطرق التقليدية الموروثة في استخدام العروض، واستحدثوا في الوزن والتقفية طرقاً لم تكن مستخدمة من قبل. فقصيدة النثر في رأي هؤلاء السادة طور جديد من أطوار الشعر، وثورة شاملة على التقاليد والقواعد الجامدة. ومع أني بدأت مجدداً وكتبت شعراً كان في وقته ثورة فنية، فقد انتهيت محافظاً بحكم تقدمي في السن، وهذا هو مصدر عجزي عن تذوق قصيدة النثر، وأنا بهذا أتنكر لتاريخي، كما يزعمون، وأرتد على نفسي كما تنكر العقاد لتاريخه، إذ بدأ مجدداً يعارض التقليديين ويسخر من شعرهم، ثم انتهى مقلداً يحارب المجددين الذين كنت أنا واحداً منهم، ولهذا حاربت العقاد وهجوته، ثم انتهيت محافظاً كما انتهى.

ولقد أشار أكثر من معقب إلى قصتي مع الأستاذ العقاد، ورأى أن موقفي من قصيدة النثر شبيه بموقف العقاد من الشعر الجديد. ولهذا أجد نفسي مضطراً إلى استعادة هذه القصة ومناقشة هذا التشابه الذي يبدو لبعضهم وكأنه تطابق، وكأن التاريخ يعيد نفسه، فأنا العقاد الآن أو صالح

جودت، أو عزيز أباظة، وهم صلاح عبدالصبور أو كاتب هذه السطور.

والحقيقة أني كنت بالفعل طرفاً مباشراً أو حتى سبباً مباشراً في المعركة التي قامت بين الأستاذ العقاد والشعراء الشباب المجددين، وقبل أن أبدأ نشر قصائدي عام ١٩٥٥ كانت قصائد صلاح عبدالصبور الذي سبقني بعام أو عامين تنشر فيرحب بها أنصار التجديد، ولا يشعر سواهم بالخطر، حتى نشرت قصائدي فاستقبلها الناس استقبالاً حسناً، وأحسوا أن التجديد ليس نزوة عابرة، أو تجربة فردية، وإنما هو حركة تتسع وتغيّر لغة الشعر وشكله ووظيفته.

وقد تمثلت هذه الحركة أول ما تمثلت في القصائد التي نظمها عدد من شعراء الشباب خلال المقاومة الوطنية للعدوان الثلاثي، وقام المجلس الأعلى للفنون والآداب بجمعها من الصحف وتقديمها إلى لجنة الشعر لتختار منها ما يستحق الجوائز التي رصدت لهذا الغرض. وقد تحمس بعض أعضاء اللجنة لقصائد، منها واحدة من نظمي كالأستاذ علي أحمد باكثير والأستاذ كامل الشناوي. غير أن الأستاذ العقاد الذي كان مقرراً للجنة رفض إدخال هذه القصائد المنظومة بالطريقة الجديدة في المسابقة، وأحالها إلى لجنة النثر، وهذ

بدأت معركتنا معه التي ظلت مشتعلة حتى رحيله في يوليو سنة ١٩٦٤، وبلغت ذروة عنفها في سبتمبر سنة ١٩٦١ حين دعانا المجلس الأعلى للفنون والآداب أنا وصلاح عبدالصبور للمشاركة في مهرجان الشعر الذي كان يقيمه في دمشق، دون أن يستأذن في ذلك الأستاذ العقاد، وكنا قد دعينا في العام السابق ١٩٦٠ للمشاركة في المهرجان ومرت تجربتنا الأولى بسلام؛ لأننا شاركنا فيها بقصائد نظمناها في الأوزان التقليدية، وأردنا بها أن نثبت للجميع قدرتنا على السباحة في كل البحور، فالفن ليس مجرد نشاط تلقائي أو ثرثرة عفوية، وإنما هو ملكات تعمل في وقت واحد، وتخضع عملها لنظام دقيق شاركت في وضعه الأمة كلها بأجيالها المختلفة وخبراتها المتراكمة، فإن كان للشاعر أن يعيد التشكيل أو يضيف شيئاً من عنده فلن يتاح له أن يفعل إلا إذا تغلغل في تراث هذا الفن، وعرف أدواته وأسراره، وأصبح قادراً على اللغة كأنه هو الذي ابتكرها ووضع قواعدها. والذين يظنون أنهم شعراء وهم لا يستطيعون أن يميزوا بين الرجز والكامل، أو يدركوا الفرق بين الفاعل ونائبه، ليسوا أكثر من أدعياء متبجحين!

وأعود إلى قصتي مع العقاد فأقول إن التجربة الأولى مرت

بسلام، وتكررت الدعوة في العام التالي وسافرنا بالفعل دون أن نعد بالتزام الأوزان التقليدية، فأرسل الأستاذ العقاد إلى يوسف السباعي في دمشق يهدد بالاستقالة من المجلس الأعلى للفنون إذا سمح لنا بإلقاء أشعارنا الجديدة في المهرجان. ورضخ السباعي للتهديد بالطبع، فالعقاد هو العقاد، زعيم من زعماء الثقافة الحديثة، إذا قال فعل وإذا حضر أغنى وإذا غاب افتقد.

لم نُلقِ أشعارنا فوجدنا نحن أيضاً من يفتقدنا، إذ كنا في تلك المرحلة المبكرة قد أصبحنا معروفين. وعدت إلى القاهرة غاضباً لأنظم قصيدة في هجاء العقاد، تحرّيت أن تكون في البحور التقليدية التي لا يتسامح العقاد في الخروج على قاعدة من قواعدها. ومع أنني جربت الهجاء قبل ذلك في الأوزان الجديدة كما فعلت في قصيدتي «دفاع عن الكلمة»، فقد رأيت في هجائي للعقاد أن أجعله في بحر البسيط:

من أيّ بحرٍ عصيّ الريح تطلبه
إن كنت تبكي عليه. نحن نكتبه

يا من يحدّث في كل الأمور، ولا
يكــاد يحسن أمــراً أو يقــربــه

أقـول فيــــك هجـائــي وهو أولــــه
وأنت آخـر مهجوٍ، وأنسبــه
تـعيش في عصرنـا ضيفاً، وتشتمنا
أنَّا بإيقاعه نشدو ونطربـه

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

وأعطيت القصيدة التي جاءت في ثلاثة مقاطع من هذا البحر وهذه القافية لزميلنا الأستاذ أحمد بهجت الذي كان يشرف على الصفحة الأدبية في «الأهرام» آنذاك، فنشرها لتثأر لي من العقاد على نحو فاحش لا أتمثله الآن إلا وأشعر بالخجل والأسف، لأني في سورة من سورات غضبي وطيشي، آذيت هذا الرجل العظيم الذي اضطر إلى أن يرد علي بحديث مع صحيفة «المساء» قال فيه، وله الحق، «بل هم الذين يعيشون في عصر العقاد». فإذا جاء اليوم من يقول لي ها أنت تكرر مع أصحاب قصيدة النثر ما صنعه العقاد معك قلت له: هذا شرف لا أدعيه وتهمة لا أنكرها!

أريد أن أقول إن الموقفين متشابهان لكنهما غير متطابقين. متشابهان لأن كل ثورة لا بد أن تصير في النهاية إلى نظام وإلا فهي لم تحقق شيئاً، وكل ما يشترط في هذا النظام أن

يكون مرناً مفتوحاً للاجتهاد والإضافة. الثورة في السياسة أو في الاجتماع أو في الفن والأدب توسع مجال الحرية، وتجعل الحركة في هذا المجال الحر حقاً مشروعاً أي قانونياً، وبهذا تكتمل.

ولقد ثار العقاد على شعراء عصره، لأن قصائد معظمهم كانت نثراً موزوناً وأوصافاً باردة لا روح فيها، فلما ظهر الرومانتيكيون وأصبح الشعر تصويراً وتأملاً وبوحاً واعترافاً تحولت ثورة العقاد إلى ذوق عام.

ولقد ثرنا على العقاد وأثبتنا للناس أن الشاعر يستطيع أن يتحرر من الأوزان التقليدية ويكتب شعراً جديداً في أوزان جديدة، فلما حققنا ما بشّرنا به، وقرأ الناس شعرنا وتبنوه لم يعد هناك ما نثور عليه إلا الجهالة والسوقية!

ومع ذلك فسيرتي مع الشعر لا تتطابق وسيرة العقاد معه. العقاد بشّر بالشعر الحر أو الشعر المرسل ثم حاربه وطارده في كل مكان، واعتبره نثراً، واتهم أصحابه بأشنع التهم. ولم يحدث قط أني تحمست لقصيدة النثر، بل كنت أعتبرها دائماً شعراً ناقصاً ولم أغير فيها رأيي حتى الآن، لأني لم أجد بعدُ النموذج الذي يقنعني بأنها شكل من أشكال الشعر. وعلى الرغم من هذا كتبت عنها، ونشرت نماذج منها [illegible] غير

مصرية في مجلة «إبداع» وتربطني بعدد من أفضل كتابها صداقة وثيقة.

ولنفرض في النهاية أني أكرر العقاد، فمن ذا الذي يكررني؟!

٧- هذا هو التفسير..
أيها الناقد النِّحرير!

سأتحدث عن جابر عصفور، كناقد فحسب، بعيداً عن عمله ووظائفه؛ لأني أناقش هنا الناقد فحسب، لا أستاذ الجامعة، ولا المسؤول الحكومي. وبعض الناس يخلطون بين الأدوار التي يلعبونها في الحياة، فيظن الشاعر الذي أصبح ناظر مدرسة أن قيمته الشعرية زادت بقدر ما زاد مرتبه، ويعتقد الكاتب الذي أصبح مديراً أو رئيس مجلس إدارة أنّ مقالاته تحولت إلى حقائق لا تنقض، وأوامر لا تُرد.

وسوف يكون مؤسفاً أن يقع جابر عصفور بوعي أو بدون وعي، في هذا الخطأ. فلا يفرق بين لغة يخاطب بها الموظفين، ولغة يخاطب بها القراء والمثقفين ويناقش فيها قضايا الشعر والنثر، كما فعل وهو يتحدث مع مجلة «أخبار الأدب» حول ما

أثرته في «الأهرام» عن قصيدة النثر، فاستخدم في ذلك لغة خلط فيها بين وظائفه المختلفة، وبين الآراء النقدية والاعتبارات العملية.

لقد أراد أن يرد على ما قلته دون أن ينسبه إلي، أو يواجهني باعتراضاته، فلجأ إلى التعميم، وحرر نفسه مما يجب التزامه في مناقشة جادة، فانتهى به الأمر إلى سلسلة من التأكيدات المجانية لا يجوز أن تصدر عن ناقد مسؤول.

خذ مثلاً قوله إن «الذوق الأدبي المصري في مسألة الشعر ذوق محافظ»، وامتحنه فلن تجد إلا التعميم المجاني وعدم الشعور بالمسؤولية.

وهو يلح على هذه الفكرة إلحاحاً شديداً، كأنما يجب بالنسبة إليه أن تكون مصر محافظة، فيؤكد مرة أخرى أن «تقبل التجديد الشعري صعب في مصر»، ويقارن بين مصر ولبنان، فيعلن «أن الاستعداد لقبول الجديد في لبنان كان أكثر منه في مصر»، و«إن الذائقة الأدبية في لبنان تقبل المغامرة أكثر من مصر»!

والموقف المصري المحافظ ليس ظاهرة جديدة بالنسبة إلى جابر عصفور، وليس تياراً ضمن تيارات أخرى، وإنما هو خاصية مصرية دائمة تعود في رأيه، «لطبيعة المجتمع

المصري الثابتة والساكنة»!

وهو يحاول أن يجد في التاريخ الأدبي المصري دليلاً على صحة دعواه، فيقارن بين الطابع المحافظ لمجلة «الشعر» المصرية التي كانت تصدر في أوائل الستينيات، والطابع الثوري لمجلة «شعر» البيروتية التي صدرت قبلها، ويقارن بين موقف ميخائيل نعيمة المتحرر من اللغة، وموقف عباس محمود العقاد المحافظ الذي أخذ على جبران خليل جبران ركاكة بعض عباراته وعاميتها، كما في قوله في قصيدة «المواكب» - حسب رواية جابر عصفور المحرَّفة - «هل تنسمت بعطر وتحممت بنور»، وصحتها «هل تحممت بعطر وتنشفت بنور»، وقد أخذ العقاد على جبران استخدامه لفعل «تحممت» بمعنى «استحممت»، وهو استخدام عامي غير فصيح.

ولأن الطبيعة المصرية في نظر جابر عصفور محافظة وساكنة، فقد تأخر ازدهار قصيدة النثر فيها بالقياس إلى لبنان «ففي نفس الوقت الذي كان يكتب فيه أدونيس قصائده الجسورة، كان الماغوط وأنسي الحاج وآخرون يكتبون قصائدهم النثرية الجسورة»؟!

ومع أن قصيدة النثر ازدهرت متأخرة في مصر، فقد

أصبحت في رأي جابر عصفور، هي القصيدة السائدة، لكن هذا لا ينفي أن معظم ما ينتجه المصريون في قصيدة النثر لا علاقة له بالشعر، أو كما قال في عبارته المخلوطة بلغة الوظيفة «وأظن أنني صرحت أكثر من مرة بأن الكثير منها ليس شعراً حقيقياً، و٩٠٪ مما أقرؤه منها ليس قصيدة نثر»، فلماذا لم يحدثنا جابر عصفور عن قصيدة النثر كيف يجب أن تكون بدلاً من تعميماته المجانية، عن ذوقنا المحافظ وطبيعتنا الساكنة؟!

وكانت مجلة «أخبار الأدب» قد رأت أن تدخل في المناقشة التي بدأتها في «الأهرام» حول قصيدة النثر، فخصصت من أعدادها الثلاثة الأخيرة مساحات واسعة للرد علي صدرتها بعناوين صاخبة جعلتني فيها مشعل حروب وداعية تكفير، و«أخبار الأدب» تعلم قبل غيرها أنني آخر من يتهم في مصر بمعاداة الرأي، أو بالوقوف ضد حرية الابداع، إنني فقط عدو للابتذال والغوغائية وادعاء الموهبة، ومادامت المجلة قد جعلتني سلفياً؛ فقد حجزت المعسكر المقابل لنفسها، وللذين حشدتهم للرد علي، ومن ضمنهم جابر عصفور الذي زاد فلم يجعلني سلفياً وحدي، وإنما عمم التهمة فجعل الذوق المصري محافظاً، وجعل الطبيعة المصرية ساكنة غير متحركة! وهي

تهمة يتهرب بها جابر عصفور من المناقشة الفنية، فنحن لا نتذوق قصيدة النثر لأسباب فينا نحن وليس لأسباب فيها، نحن سلفيون وذوقنا محافظ وقصيدة النثر قصيدة متحررة، وعلينا في هذه الحالة أن نتحرر، وليس على قصيدة النثر أن تكون شعراً، ولا على جابر عصفور أن يقنعنا بوجود الشعر الذي نبحث عنه فيها فلا نجده.

أما أن الذوق المصري في الشعر ذوق محافظ، فتحامل غير مقبول سبق إليه آخرون منهم أدونيس الذي ينكر على المصريين ما قدموه للثقافة العربية الحديثة، ويتهم الطهطاوي ومحمد عبده بالتوفيقية والتلفيقية، ويقول إن البارودي له قيمة تاريخية وليست فنية، وشوقي صانع بلا شخصية إلى آخره، إلى آخره.

وكما يقول أدونيس يقول الماغوط وتقول سلمى الخضراء الجيوسي التي زعمت في كتابها عن الشعر الحديث أن «التعليم في سوريا كان يتميز بروح المغامرة والانفتاح إذا قورن بالتعليم في مصر»، وإن «كتاب سوريا ولبنان اكثر انفتاحاً على التيارات الثقافية الخارجية، فقد استطاعوا بلوغ نجاح مرموق في تجاربهم لتحديث النثر، بينما لم يستطع كتاب النثر المصريون بلوغ حساسية أكثر حداثة إلا عند اقتراب القرن من

نهايته». و«أن النهضة الأدبية الحديثة عند العرب قد بدأت في سوريا ولبنان وليس في مصر».. إلى آخره!

والغريب أن يتبنى جابر عصفور هذه التقولات غير المسؤولة، ويرددها أحياناً بنصها. وأنا لا أنكر عليه، أو على غيره أن يتحدث عن الجوانب السلبية في حياتنا، أو عن الجوانب الإيجابية في حياة الآخرين، بل أنا أشارك في ذلك وأحض عليه مادمنا نتحرى الدقة والموضوعية، لكني أنكر هذا الإطلاق الذي وجدناه في كلام أدونيس والجيوسي، وأستغربه، وأنكره وأستغربه أكثر حين يتبناه جابر عصفور ويردده!

لكني أعود فأتذكر أن هذا الموقف ليس جديداً، وإنما هو موقف قديم تصديت له من قبل، وكشفت عما فيه من خطأ وغرض.

والقول بأن مجتمعاً من المجتمعات محافظ بصورة عامة، وساكن وثابت بطبيعته هراء، لا يصح على مصر أو على غيرها، لأن المجتمع البشري ليس عنصراً واحداً أو طبقة واحدة، بل هو عناصر وطبقات وتيارات، والمجتمعات تنفتح وتنغلق. وتحافظ على تراثها أحياناً، وتتحرر منه أحياناً، والذي يقال عن مصر في القرن الثامن عشر، لا يقال عنها في

القرن العشرين، والذي يصح عن شوقي أو حافظ لا يصح عن العقاد أو أحمد زكي أبوشادي، أو لويس عوض، غير أن شوقي حين يكون تقليدياً في مصر يكون أشهر من أي تقليدي في أي بلد عربي، وحين يكون العقاد مجدداً، أو علي محمود طه، أو الشرقاوي، يكون أيضاً أشهر من زملائه في الأقطار الشقيقة، أريد أن أقول إن قوة أي تيار في مصر، محافظاً كان أو ثورياً، لا تأتي من طبيعة أو جبلّة مصر، وإنما تأتي من وزن مصر، ومن الدور العظيم الذي تلعبه في حياة العرب وفي حياة العالم.

وأنا أنظر في حركات التجديد الشعرية، فأجد أن مصر نهضت فيها بأوفى نصيب؛ فحركة الإحياء، وهي أساس لكل تجديد، بدأت في مصر، والحركة الرومانتيكية بدأت فيها، حين ظهرت القصائد والمقالات الأولى لشكري والعقاد والمازني خلال العقدين الأولين من القرن العشرين، فاشتعلت المعركة بينهم وبين التقليديين، وانتهت بانتصارهم الحاسم الذي تمثل في ظهور جماعة أبوللو.

ودور مصر في حركة الشعر الحر هو الدور المسروق، لأن بعضهم يتناساه، ويتجاوزه عامداً متعمداً، وقبل أن يكتب السياب ونازك الملائكة قصائدهما الجديدة في أواخر

الأربعينيات، ظهرت في مصر تجارب أبوشادي، وباكثير، ولويس عوض، وعبدالرحمن الشرقاوي، وإذا كان السياب، ونازك، والبياتي قد سبقوا زملاءهم المصريين كصلاح عبدالصبور، وكاتب هذه السطور ببضع سنوات، فلقد سبقنا نحن أدونيس، والماغوط وسواهما ممن لم يظهروا إلا مع ظهور مجلة «شعر» في بيروت سنة ١٩٥٧، وكان صلاح عبدالصبور قد أصبح في ذلك الوقت مشهوراً، وكانت قصائدي الأولى قد ظهرت قبل ذلك بعامين على الأقل، ويستطيع جابر عصفور أن يعود في ذلك إلى شهادة واحد من أعضاء مجلة «شعر» هو كمال خيربك في الدراسة التي حصل بها على درجة الدكتوراه من جامعة جنيف عن «حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر»، فهو يذكر هذا السبق ويقول بالنص إن «الشعراء اللبنانيين وجدوا أنفسهم في عام ١٩٥٧ وسط دهشتهم أنفسهم، وقد تجاوزتهم الموجة الجديدة في العراق وسوريا ومصر».

يقول جابر عصفور إن مجلة «شعر» التي ظهرت في بيروت في أواخر الخمسينيات، كانت أكثر تحرراً من مجلة «الشعر» المصرية التي ظهرت في أوائل الستينيات، نعم، ولكن السبب ليس الذوق المصري، أو الطبيعة المصرية، وإنما هو بكل

بساطة وزارة الثقافة والإعلام المصرية التي كانت تصدر مجلة «الشعر»، وكان يتولى الوزارة آنذاك الدكتور عبدالقادر حاتم الذي كان اهتمامه بالدعاية والرقابة يفوق اهتمامه بالشعر والنثر. على حين كانت المجلة البيروتية منبراً مستقلاً لجماعة طليعية.. هذا هو التفسير، أيها الناقد النّحرير، والنحرير هو الحاذق المجرب!

فإذا أردت أن أوضح لك أيضاً موقف العقاد من لغة جبران، فسوف أحيلك أولاً إلى شهادة سورية أو بالأحرى فلسطينية، هي شهادة إحسان عباس ومحمد يوسف نجم في كتابهما «الشعر العربي في المهجر». فهما يلاحظان مع إعجابهما بجبران، أن النظم لا يسعفه، وأن قصيدته «المواكب» قد اعتورها «كثير من القصور في الأسلوب، حتى تراوح جبران فيها بين السمو والركاكة». والعقاد بعد ذلك لا يعترض على استخدام اللفظة العامية إلا إذا كان في الفصحى ما يؤدي معناها ووظيفتها. وهو يشرح موقفه هذا بوضوح في مقدمته لكتاب «الغربال» لميخائيل نعيمة، والعقاد إذاً، لا يعبر عن ذوق مصري محافظ، وإنما عن خبرة بالكتابة لا تتاح لكل من هب ودب!

أما الدور الذي لعبه المصريون في تحديث النثر العربي،

فيكفي أن ننظر فيه إلى هذا التراث الشامخ الذي تركه أمثال محمد عبده، والمويلحي، والمنفلوطي، والرافعي، وطه حسين، والمازني، وتوفيق الحكيم، ومحمود تيمور، ويحيى حقي، وعبدالعزيز البشري، ونجيب محفوظ، ويوسف إدريس، وألفريد فرج، ولست أظن أن شيئاً تحقق في النثر العربي من الجاحظ إلى اليوم يضاهي ما حققه المصريون، ونحن إذا أخرجنا ما كتبناه في المسرح، والرواية، والقصة، والنقد من النثر العربي، فماذا يبقى فيه؟

ولا شك أن هناك كتاباً كباراً ظهروا في لبنان، وسوريا، والعراق، وتونس، والمغرب، والسودان، لكن جهود هؤلاء كانت استكمالاً للجهود التأسيسية التي استطاع بها المصريون أن يستنبتوا في الأدب العربي أنواعاً لم تكن فيه من قبل، وقد ازدهرت هذه الأنواع حتى توجها العالم بجائزة نوبل، فإذا قال جابر عصفور إنه اتهم ذوقنا في الشعر وحده، ولم يتهم ذوقنا في النثر، قلنا له إن الذي يتهم الطبيعة المصرية كلها بالثبات والسكون، لا يحصر التهمة في الشعر إلا من باب التقية، ولا شك أن سلمى الجيوسي كانت أصرح، لأنها عممت التهمة على شعر المصريين ونثرهم، وإن كان التعميم باطلاً كالتخصيص سواء بسواء!

٨- الصوت والصدى.. والثابت والمتحول!

أسرف جابر عصفور علينا إسرافاً شديداً، وكان إسرافه على نفسه أشد، حين نسبنا ونسب مصر كلها للثبات والسكون، وخص أشقاءنا اللبنانيين وحدهم بالثورة والمغامرة. ولا شك في أن اللبنانيين لعبوا في حركة النهضة العربية أدواراً طليعية مشهودة، لكن هذا الاعتراف سيكون ناقصاً إذا اقترن بإنكار الأدوار الطليعية التي لعبها المصريون الذين حصر جابر عصفور نشاطهم في التشبث بالماضي والمحافظة على القديم.

ولو أنها خاطرة خطرت لأحدهم عفواً، أو تعليق انصب على موقف من مواقف المصريين، أو على تيار معين من تيارات السياسة أو الثقافة المصرية، ما كان لنا أي اعتراض. فلا شك في أن لدينا تيارات محافظة قوية تستمد قوتها التي تتصاعد

حيناً وتتراجع حيناً، من أسباب بعضها مقيم وبعضها عابر. ولا شك في أن هذه التيارات المحافظة تستطيع في بعض الأحيان أن تكون نافعة، وذلك حين تتصدى لخطر يهدد مكونات الشخصية. ولا شك في أنها تعطلنا وتبدد قوانا، وتعرقل خطانا حين تفرض على البلاد أبوتها المستبدة، وتحول بينها وبين التقدم والانخراط في حياة العصور الحديثة، وتلك هي حالها الآن.

لكن الحديث عن تيارات مصرية محافظة غير الحديث عن طبيعة مصرية ثابتة ساكنة كما فعل جابر عصفور – نقلاً عن فكرة نقلها بدوره الشاعر السوري أدونيس محرفة أو معربة عن المستعرب الفرنسي الراحل جاك بيرك، وأقام عليها دراسته «الثابت والمتحول».

وكان الأستاذ بيرك، كما نعرف عنه جميعاً، صديقاً وفياً للعرب، مهموماً بقضاياهم، يفكر في مصيرهم ومصير ثقافتهم، ويدرس تحولها وتطورها عبر العصور. ويطرح في دراساته المختلفة أسئلة تتعلق بقدرة العرب على مواصلة وجودهم دون أن يخسروا شخصيتهم بتبني حضارة الغرب، وبقدرتهم على حماية شخصيتهم دون أن يعتزلوا العالم، أو ينبزموا في معركتهم مع العصور الحديثة، ويفقدوا قدرتهم

على البقاء.

كيف يستطيع العرب أن يخرجوا من تخلفهم، وأن يتقدموا دون أن يتخلوا عن مقومات شخصيتهم؟ وما هي هذه المقومات التي لا بد من القتال دونها والدفاع عنها؟ وما هي القيود التي لا بد لهم أن يحطموها، والأوهام التي لا بد لهم أن يتخلصوا منها، والحقائق التي لا بد لهم أن يتمثلوها، والعلوم والمهارات والنظم التي لا غنى لهم عنها؟ باختصار، ماذا يجب أن يبقى عند العرب، وماذا يجب أن يتغير؟

هذه هي الأسئلة التي شغلت جاك بيرك طوال حياته: فأصدر دراسته «العرب»، ودراسته التالية «العرب بين الأمس والغد»، ودراسته «عن التاريخ الاجتماعي لقرية مصرية في القرن العشرين»، و«المغرب بين حربين»، ومختاراته من كتابات طه حسين التي ترجمها مع أندريه ميكيل إلى الفرنسية، و«كلام العرب في الحاضر»، وأخيراً ترجمته الرائعة للقرآن الكريم.

وقد تبنى بيرك في هذه الدراسات الموقف العربي نفسه، فعبر عن إيمانه بقدرتنا على الحياة في هذا العصر الحديث دون أن نخسر أنفسنا، ومن هنا اشتهر بكلمته التي أصبحت شعاراً أخذه عنه معظم المثقفين العرب في الخمسينيات

والستينيات، وهو «الأصالة والمعاصرة» والمقصود به التراث القومي الحي، والحداثة الحقة، لأن الأصالة ليست مرادفة للماضي حتى تكون مشروطة بالمعاصرة.

وفي ذلك الوقت أيضاً، أي في الخمسينيات والستينيات، كان بيرك مثل غيره من المثقفين والباحثين الفرنسيين والغربيين عامة، يقرأ أعمال البنيويين، ويتابع كشوفهم في علم اللغة، وعلم الإنسان، والدراسات الأدبية. وفي اعتقادي أن الكثيرين من القراء أصبحوا يعرفون ما تعنيه البنيوية من كثرة ما تحدث عنها وتحمس لها النقاد المصريون والعرب خلال ربع القرن الماضي - ومنهم جابر عصفور - فإن كنا محتاجين لا محالة إلى تعريف أو تذكير، فالبنيوية أو الهيكلية منهج يبحث في الظواهر الاجتماعية والثقافية باعتبارها كياناً متماسكاً من الوحدات التي يقيم بنيانها، ويكسبها دلالاتها ومعناها قانون عام، أو بنية أساسية، أو نظام من العلاقات هو الذي يجب أن يتجه إليه البحث لتحليله، ومعرفة دلالاته، واكتشاف الطريقة التي يمارس بها نشاطه، فالوحدات المفردة لا قيمة لها في ذاتها، وإنما تكتسب قيمتها حين تخضع لهذا القانون الذي ينظمها مع غيرها، كما تكتسب الكلمة دلالتها من المكان الذي تحتله في الجملة والسياق.

وكان اللغويون المحدثون هم أول من جرب هذا المنهج حين ميزوا بين اللغة باعتبارها قاعدة أو نسقاً أو نظاماً مفتوحاً لكل المتكلمين باللغة مستقلاً عنهم، وبين الكلام باعتباره ممارسة لغوية أو لغة متحققة فهي بطبيعتها فردية.

ونحن نعرف على سبيل المثال، أن اللغة التي نكتب بها في هذا العصر هي التي كان يكتب بها آباؤنا وأجدادنا في العصور الماضية. لكننا نعلم كذلك أن العربية الحديثة تختلف عن العربية القديمة، فمعنى هذا أن بنية اللغة ثابتة، أي باقية مستمرة، ولكن استعمال كل منا لها يختلف عن استعمال الآخرين. ولكل جيل أو عصر ظروفه وحاجاته وأفكاره التي تطبع استخدامه للغة بطابع خاص.

ولا يتناقض مع هذا القانون أن تتغير قاعدة تهجر بمرور الزمن أو تعدل، وأن تتحول بعض الاستعمالات الفردية إلى قاعدة ثابتة. فالثوابت والمتغيرات قد تتبادل مواقعها، لأنها لا تكف عن الحركة، ولأن النشاط الإنساني لا يعرف الثبات أو السكون.

هذا التمييز بين البنية الثابتة والظواهر المتغيرة هو الذي وقف عنده جاك بيرك في البنيوية، ورأى أنه قد يجيب عن السؤال الذي طالما طرحه على الثقافة العربية: الأصالة

والمعاصرة. الارتباط بالينابيع الأولى دون توقف يؤدي إلى الركود، والتدفق دون انقطاع عن هذه الينابيع يؤدي إلى الجفاف والضياع.

يقول بيرك - وهو يشرح لي الطريقة التي اتبعها لمعرفة الجواب - إنه ترجم إلى الفرنسية عدداً من القصائد لشعراء عرب ينتمون لعصور مختلفة، ابتداء من الجاهلية حتى العصر الحديث، ثم قدمها لبعض الشعراء والنقاد وأساتذة الأدب الفرنسيين، دون أن يفصح لهم عن أصلها، وسألهم عن رأيهم فيها، فوجد معظمهم أن فيها عناصر مشتركة تردها إلى أصل واحد، على رغم ما بينها من اختلافات وفروق. وهكذا أخذ بيرك يتحدث عن الثابت والمتحول بهذا المعنى، فالثابت عنده هو القانون العام، أو هو النظام الذي يقوم به البناء، أما المتحول فهو الناتج المتحقق المرتبط بالوقت والظرف، المعرّض بالتالي للتحول والتغير.

ومن الواضح أن فكرة البنية الثابتة وصورها المتغيرة تنويع على تراث من الأفكار السابقة. نحتاج إلى معرفته حتى نفهم البنيوية فهماً صحيحاً. وأنا لست مختصاً، والموضوع الذي أكتب فيه لا يفرض عليّ الإحاطة والتفصيل، لكني أشير إلى أمثلة من الأفكار التي مهدت للبنيوية، قاصداً من هذه

الإشارة أن أقول إننا لا نستطيع أن نفهم فكرة معزولة عن سياقها، وأن ترجمة الأفكار تقتضي أن نتتبعها إلى جذورها، فإن لم نفعل بدت لنا غامضة فضفاضة، أو كانت في نظرنا مجرد كلمات وجمل نفهمها بمعناها في المعجم، كما فعل أدونيس، حين أخذ فكرة الثبات والتحول عن بيرك، وفهمها بعيداً عن سياقها الفكري وتاريخها الثقافي والاجتماعي، ثم جاء جابر ليأخذ عن أدونيس، غير معذور، فهو ناقد مجتهد، وثيق الصلة بمصادر النقد المعاصر. والغريب أن تستخدم صحفنا هذا المصطلح بمعناه الحقيقي، وذلك في حديثها عن «الثوابت والمتغيرات». والجمع هنا يساعد على ترجيح المعنى الصحيح، في الوقت الذي أخطأ فيه فهم المصطلح مثقفون محترفون خلطوا بين الثبات بمعنى البناء الراسخ، والثبات بمعنى الجمود والتحجر.

لم تكن البنيوية بالنسبة إلى أصحابها الأوائل الا منهجاً جديداً تستطيع به العلوم الإنسانية أن تتخلص مما يغلب عليها من تصورات ذاتية وانطباعية تميزت بها. وأن تستخدم الأساليب والإجراءات المنهجية التجريبية والرياضية المستخدمة في العلوم الطبيعية للوصول إلى نتائج يمكن الاطمئنان إلى قيمتها الموضوعية.

وكما فعل الماركسيون في دراسة التاريخ، أراد البنيويون أن يفعلوا في دراسة اللغة والأدب والطقوس والتقاليد: فليس التاريخ بالنسبة إلى الماركسيين تعبيراً عن أفكار وشعارات، أو عن الروح المطلق الذي كان يتكلم عنه هيجل، ولكنه تعبير عن صراع الطبقات، أو المادية التاريخية التي هي البنية أو القانون الذي يحرك المجتمع، ويصنع التاريخ، ويغيره ويحوله.

لكن أدونيس الذي كان شديد الإعجاب ببيرك، عرّب ما كان يقوله المستعرب الكبير عن الثبات والتحول، أو فهمه بطريقته الخاصة، فقد انتزع هذا المفهوم من بيئته الثقافية وظروفه التاريخية التي بلورته وحددت له وظيفته فأكسبته معناه، وفهمه في ضوء خبرته الخاصة كمثقف عربي، أي بوصفه تعبيراً عن الصراع بين القديم والجديد في الثقافة العربية، وهكذا أصبح الثبات عنده هو الجمود والتحجر والتخلف والتزمت، في مقابل التحول الذي ارتبط عنده بمعنى التجدد والتمرد والثورة على الماضي والمغامرة في المستقبل. وعلى أساس هذه الفكرة المحرّفة كتب دراسته «الثابت والمتحول» التي لم تكن أكثر من إعادة ترتيب لعناصر التقليد وعناصر التجديد، أو مظاهر الاتباع ومظاهر الإبداع في التراث العربي.

والجديد في هذه الدراسة أنها لا تنظر إلى التيارات التقليدية والتجديدية في تواليها الأفقي، وإنما تعتبرها صراعاً دائماً يقوم بين المحافظين والمجددين في كل عصر من العصور.

الثابت والمتحول عند أدونيس، ومن ثم عند جابر عصفور تحريف أو تعريب لمفهوم البنية الأساسية والنص المتغير. وهذا ليس استنتاجاً من عندي، وإنما هو اعتراف من أدونيس الذي يقول في الجزء الأول من كتابه «الثابت والمتحول»:

«منذ بدأ اهتمامي بدراسة التراث العربي عنيت على الأخص بمسألة الاتباع والإبداع، أو القدم والحداثة، وهو ما أسميه الثابت والمتحول»، وهذا هو اعترافه الأول، أما اعترافه الثاني ففيه أن النتيجة التي وصل إليها من دراسته للتراث العربي هي «أن الاتباعية توجه الذائقة العربية وتسود النظرة العربية للشعر». ثم نصل إلى اعترافه الأخير الذي يقول فيه إنه يسعى للكشف: عن سر هذا العداء الذي يكنه العربي بعامة لكل إبداع، حتى لكأنه مفطور عليه، فإن ردود فعله المباشرة إزاء الإبداع هي التردد والتشكيك والرفض على مستوى الحياة العامة، والندم والقمع على مستوى النظام، ويدفعني بالتالي إلى الكشف عن سر هذا التوافق بين الحاضر والماضي في النظر إلى مسألة الإبداع، وعن السر في استمرار هذا النظر

وسيطرته».

هكذا نرى أن العربي عامة في نظر أدونيس معاد للإبداع بفطرته، وأن عداءه للإبداع ثابت مستمر في الحاضر والماضي.

وهكذا يقول جابر عصفور، سوى أن أدونيس يعمم التهمة على كل العرب، في هذا النص بالذات، وجابر عصفور يخص بها المصريين الذين لم يستطيعوا، بسبب عدائهم للإبداع، أن يتذوقوا قصيدة النثر. لكن هذه مسألة تحتاج إلى وقفة أخرى!

٩- الحوار سوف يطول!

يستهل الأستاذ محمود أمين العالم، رسالته التي تكرم فكتبها يعارض فيها موقفي من قصيدة النثر، ويوضح موقفه منها. يستهلها بدعوتي إلى الاجتهاد في تفهم هذه الظاهرة الشعرية الجديدة واستيعابها، كما يفعل نقاد آخرون سماهم، يرون كما يرى هو، أن قصيدة النثر «قد استقر لها اليوم حق المواطنة في الشعر الإنساني المعاصر، وفي شعرنا العربي كذلك، باعتبارها امتداداً وإضافة إبداعية إلى التراث الشعري عامة»، فإذا لم تكن هذه المقالات التي كتبتها حول قصيدة النثر اجتهاداً في فهمها، فماذا يكون الاجتهاد في نظر الناقد الكبير؟

إن كان يقصد القراءة المخلصة المتعاطفة للنصوص الجديرة بالقراءة كشفاً لأسرارها، وتحديداً لقيمتها ومزاياها،

فهذا ما حاولته على قدر ما أستطيع، أما إذا كان الفهم في نظره مقصوراً على قبول ما لا أستطيع إساغته، وعلى الاعتراف به، وتسميته أسماء تخفي شخصيته، وتزيف حقيقته، فهذا ما أرجو الأستاذ العالم أن يعفيني منه.

يا صديقي العزيز.. إنك تعلم أكثر من غيرك أي نكبات ألحقها بنا تزييف الأسماء في السياسة، والمجتمع، والأدب، والفن، فهل نواصل ما نحن فيه، أم ينبغي علينا تصحيح الخطأ وتسديد الخطى؟

وإذا كان الأستاذ العالم، يرى أني لم أجتهد كما يجب في تفهم قصيدة النثر، فقد آن الأوان لأطالبه هو والسادة النقاد الذين سماهم، ببذل جهود لم يبذلوها حتى الآن، في تفهم «قصيدة الوزن»، من حيث هي لغة موسيقية، أي في تفهم الدور الذي يلعبه الوزن فيها.

ولا أحد يستطيع أن ينكر على هؤلاء النقاد اجتهاداتهم الجادة ومواقفهم المتحررة، أو يتجاهل عطاء العالم بالذات ودفاعه عن الحركات الطليعية في الأدب العربي المعاصر، ومنها حركة التجديد الشعرية في الخمسينيات، واحتضان روادها، ومقارعة خصومها، ولقد كان موقف العالم من هذه الحركات الطليعية امتداداً منطقياً لموقفه الثوري في الحياة

والفن. وربما أدى به هذا الموقف إلى الاهتمام بالمضمون على حساب الشكل، وبما تقوله القصيدة لا بطريقتها في صياغة ما تقول، ومن هنا تحدث العالم عن الصورة الشعرية أكثر مما تحدث عن أي أداة أخرى، وإذا كان قد التفت إلى معجم القصيدة الجديدة وعلاقتها بالواقع، فهو لم يلتفت بالقدر ذاته للدور الذي لعبه الوزن فيها، ولم يكشف في نقده التطبيقي للشعر عن العلاقات القائمة بين المعاني والأصوات، أو في تفسير هذه العلاقات وتحديد أثرها في بلورة الرموز وتشكيل المجازات وبناء القصيدة.

ومنذ كف طه حسين عن كتابة متابعاته النقدية، ورحل محمد مندور مبكراً، لم نعد نقرأ لناقد مصري محترف عن دور الوزن في الشعر، إلا كلاماً عاماً وإشارات خاطفة، وإن ظل بعض أساتذة الجامعة، خاصة في دار العلوم، يواصلون الجهود التي بدأها إبراهيم أنيس في دراسة الأوزان والقوافي، ومن هؤلاء أحمد كشك، وحماسة عبداللطيف.

أريد أن أقول إن نقاد الشعر المعاصرين الذين قرؤوا القصيدة الموزونة، كما لو كانت نثراً شعرياً، وفسروها ببعض أدواتها لا بأدواتها كلها، وبمعانيها الظاهرة لا بمعانيها الباطنة، لأنهم اعتقدوا أن الموقف الذي عبر عنه الشاعر مقدم

على الشكل الذي أبدعه، وأن الفكرة أشرف من الحرفة، ومن هنا أسقطوا الأوزان من حسابهم، أو اعتبروها إضافة شكلية ـ هؤلاء النقاد الذين لم يجتهد معظمهم في تدريب أذنه على تذوق الأوزان والتمييز بين تشكيلاتها المختلفة، وإمكاناتها التي لا تستنفد، مسؤولون إلى حد كبير عن إهمال القارئ والشاعر للوزن، وتجاهلهما للقيمة الصوتية في اللغة، واعتبار النص الأدبي مجرد رموز مكتوبة تشير إلى المعاني، وهكذا تراجع دور الوزن، واختزل الشعر في مجرد الاستعارة أو الصورة الشعرية، وهذا ما حاولت أن أناقشه في مقالاتي الأخيرة التي أشرت في نهايتها إلى رأي للأستاذ العالم، يربط فيه بين إيقاع الشعر العربي وطريقة الحياة في البادية العربية، فرأى الأستاذ العالم في هذه الإشارة، ما يحتاج إلى توضيح من جانبه، عبر عنه في رسالته التي يتساءل في بدايتها عن المصدر الذي أوحى لي في مقالي الأخير بأنه يقول إن الإيقاع قيمة بدوية، وجوابي عن تساؤله، أن المصدر هو مجلة «الأهرام العربي» التي نشرت تحقيقاً حول مقالاتي عن قصيدة النثر، جعلتني فيه عقاداً جديداً. وقد قلت مراراً إن هذا شرف لا أدعيه، ووضعت عنوانه الإرهابي على غلافها، وهو «الشعراء والنقاد يردون الرصاص على حجازي»، ومن هؤلاء

النقاد الذين «ردوا الرصاص» عليَّ الأستاذ العالم الذي قال للمجلة إنه «يعتقد اعتقاداً راسخاً أن النقلة الحقيقية في الشعر العربي الحديث لا تتمثل في الانتقال من الأوزان الخليلية التقليدية إلى التفعيلة، بل في استخدام الصورة استخداماً جيداً بنائياً، ثم بدأت تجربة التطور في الإيقاع والنغم مع تطور إيقاع الحياة ذاتها، فلسنا في زمن البداوة والصحراء، حتى نستوحي إيقاعاتنا من الواقع الرتيب لخف الجمل على الرمال».

هذه هي العبارات التي قلت إن فيها ما يوحي بأن الإيقاع قيمة بدوية لا مكان لها في الحضارة الحديثة، لكن الأستاذ العالم أنكر في رسالته هذا المعنى، وقال إنه «كلام لا يقال، بل خلط وتخليط، أما قولي – أي قول العالم – الذي أقتنع به وأؤكده، فهو أن الإيقاع ليس قيمة ثابتة مطلقة، وإنما هو نسق يختلف باختلاف الأوضاع الاجتماعية والثقافية والحضارية العامة»، لكنه يستطرد بعد ذلك فيقول: «ولعلي ذكرت، وكان حديثي تليفونياً مع أحد الزملاء الصحافيين، أن إيقاع الشعر العربي في بدايته الذي يغلب عليه الاطراد وتكرار الوحدات المتماثلة، هو انعكاس أدبي أو استلهام فني لإيقاع حركة الإبل في الصحراء، وهو في الحقيقة ليس رأيي وحدي، بل رأي

العديد من النقاد القدامى والمعاصرين».

ولست أظن أني ابتعدت كثيراً عن الحقيقة، حين قلت إن العالم يربط بين إيقاع الشعر العربي، وإيقاع البداوة وحركة سير الإبل على رمال الصحراء، وإن هذا الربط يوحي بأن الإيقاع - في الشعر العربي طبعاً - قيمة بدوية، أما نفي العالم للثبات والإطلاق عن الإيقاع، وتأكيده أنه نسق يتغير ويتطور، فهو لا يضيف فيه جديداً، ولا يصحح لي خطأ وقعت فيه، لأني لم أقل قط إن الإيقاع قيمة ثابتة مطلقة، وليس مسموحاً لي أنا بالذات بالوقوع في مثل هذا الخطأ، بعد أن شاركت في الثورة التي غيرت إيقاع الشعر العربي. لقد قلت إن الإيقاع مبثوث في العالم كله، ولكل شيء إيقاعه، والإيقاع في الشعر شرط جوهري فيه إلى جانب شروط أخرى بالطبع، ومن البديهي أن يتحقق هذا الشرط في صور كثيرة تختلف لا باختلاف الأوضاع الاجتماعية والسياسية فقط، كما قال الأستاذ العالم، بل باختلاف الشعراء، وحتى باختلاف القصائد التي يكتبها الشاعر الواحد، لكن الإيقاع يتغير ويتطور ويظل مع ذلك محافظاً على بنيته أو طبيعة تركيبه.

ما هو الإيقاع إذاً؟

لقد تحدثنا كثيراً عن الإيقاع، فقلنا إنه شرط جوهري في

الشعر، ونفينا عنه الثبات والإطلاق، وقلنا إنه يتغير ويتطور، لكننا لم نقل ما هو، ولم نحدد الشروط التي يجب أن تتحقق فيه حتى يكون إيقاعاً.

ونحن لا نجد في المعاجم العربية تعريفاً دقيقاً للإيقاع الذي كان العرب يسمونه باسمه المجازي، سواء في الشعر أو في الموسيقى، فيقولون الوزن، أو الموازين، تشبيهاً للأصوات اللغوية والموسيقية المتساوية بالمقادير، أو الوزنات المتساوية، ومن هنا يقول «المنجد» في تعريف الإيقاع: «إنه اتفاق الأصوات وتوقيعها»، أما عند الأوروبيين فالإيقاع يسمى باسمه اليوناني القديم Rythmos. ومعناها الحرفي الحركة الموزونة، أو انتظام الحركة وتواليها، ويتميز بتعاقب المقاطع أو الضربات القوية والضعيفة. وفي «معجم الموسيقى» الصادر بالفرنسية عن دار «وست فرانس» لجيرار بيرنو: «إن العلم عامة وعلم الأحياء بالذات، يوضح لنا أهمية الإيقاع بالنسبة إلى أي كائن مهما كان صغيراً بسيطاً».

هذا هو الإيقاع كما أفهمه، وعلى أساسه أختلف مع العالم حول قصيدة النثر، أنا أقول إنها خالية من الإيقاع، وأستطيع أن أثبت ذلك، لأني أستطيع أن أختبر مقاطعها الصوتية، فلا أجد فيها تكراراً ولا انتظاماً. والعالم يقول إن قصيدة النثر

فيها إيقاع، ويوافقني على أن «الانتظام شرط أساسي لوجود الإيقاع»، لكنه لا يستطيع للأسف أن يبرهن على ما يقول. وبدلاً من أن يفضي به عدم قدرته على البرهنة إلى مراجعة أفكاره، والاعتراف بأن قصيدة النثر نثر بكل بساطة، أو نثر غنائي كما يسميه يوسف الشاروني، أو يقول - إذا أراد - إن الإيقاع الذي يتحدث عنه ليس قيمة صوتية ذات وجود موضوعي يمكن تحليله وحسابه بطريقة رياضية، وإنما هو حالة نفسية، أو ذوقية، تثيرها اللغة الشعرية في النفس، فيكون الإيقاع المقصود في هذه الحالة في قارئ النص لا في النص نفسه كما يرى موريس شابلان الذي يعترف على رغم تبنيه لقصيدة النثر، بأنه «لا دليل على أن قصيدة النثر قصيدة حقاً بسوى الاحتكام إلى حساسية كل واحد منا. وبعبارة أخرى، فلا مجال لتعريف أو نقد إزاء قصيدة النثر؛ فالمسألة شخصية تماماً».

وبدلاً من أن ينتهي الناقد الكبير إلى حلٍ من هذين الحلين يلوِح لي - سامحه الله - بتلك التهم الجاهزة للاستخدام مثل «تجميد الإيقاع، وقتل الإبداع، وإلغاء التجديد، والمصادرة على المستقبل الذي يفاجئنا بأحلامه وأشواقه وابتكاراته»، وإذاً، فمن الخير لي أن أراجع أنا موقفي من قصيدة النثر التي

يرى الأستاذ العالم أنها «قد استقر لها اليوم حق المواطنة في الشعر الإنساني والعربي، باعتبارها امتداداً وإضافة إبداعية»، فإذا لم تكن مستوياتها ومعاييرها قد استقرت في مصر، فيجب أن نسهم في تنميتها «كفصل جديد في ديوان شعرنا العربي».

في اعتقادي أن المبررات التي ساقها الأستاذ العالم لا تستطيع وحدها أن تمنح قصيدة النثر حق المواطنة في أدبنا. قصيدة النثر أو غيرها من الأشكال الأدبية الجديدة، هي التي يجب أن تنتزع لنفسها حق المواطنة في أدبنا، حين تنجح كنص في إثبات نسبها إلى الشعر العربي وجدواها كعضو عامل في عائلة الأدب العربي، أما أن يكون المبرر هو وجودها في آداب الأمم الأخرى، فهو ليس مبرراً كافياً، لأن الأدوات الشعرية في كل لغة تنبع منها وتتصل بتاريخها، والوزن في بعض اللغات ومنها العربية واليونانية القديمة، وزن كمي، في حين أنه في معظم اللغات الأوروبية الحديثة نبري أو ارتكازي، كما يقول مندور، والقافية في القصيدة العربية الكلاسيكية واحدة، أما في الآداب الأخرى فهي متعددة، ولكل وزن في الشعر الأوروبي استخدامات خاصة وأغراض متعارف عليها، فالبحر السكندري مثلاً للأغراض البطولية الجليلة، والإيامب

للهجاء، والأغراض الاجتماعية اليومية، أما في الشعر العربي فالقصيدة الموزونة من بحر واحد قد تتضمن أغراضاً مختلفة، والبحر الواحد يستخدم في المدح والهجاء والحماسة والغزل والبكاء على الأطلال، وهذا هو المعنى الذي قصدته من كلامي عن خصوصية الإيقاع في الشعر العربي. أما أن يكون مبرر المطالبة لقصيدة النثر بحق المواطنة، هو حداثتها الزمنية، فهذا ليس أيضاً مبرراً كافياً، لأن التطور الأدبي لا يسير دائماً في خط مستقيم متقدم كما يحدث في العلم مثلاً أو في التكنولوجيا.

من المؤكد أن الأجيال الجديدة من السيارات، والطيارات، والصواريخ، والأقمار الصناعية أفضل من الأجيال القديمة، لكن ليس مؤكداً أن أغاني هذه الأيام وقصائدها وقصصها ومسرحياتها وأفلامها وفكرها ونقدها أفضل مما كان في الأجيال السابقة.

ومن المؤكد أن الصنعة الفنية تتطور مع الزمن، لكنها لا تنتج دائماً إنتاجاً أفضل، والآداب والفنون تزدهر في عصور النهضة الروحية، لكن هذا الازدهار ليس مطرداً،: فشعر صدر الإسلام ليس أفضل من الشعر الجاهلي، والعصور المسيحية لم تحقق في خمسة عشر قرناً ما حققه اليونان قبلها في بضعة

قرون.

وربما أدت الحمية الدينية أو السياسية إلى الإزراء بالروائع القديمة، أو تدميرها وتفضيل الإنتاج المعاصر الذي لا يتميز إلا بولاء أصحابه للسلطة الجديدة وشعاراتها، كما فعل الشيوعيون المتحمسون في أعقاب الثورة الروسية، وكما فعل الطالبان في أفغانستان.

وبعد، فقد طرح الأستاذ العالم في رسالته أسئلة جوهرية لا أستطيع أن أتجاهل أياً منها، ولا شك في أن الحوار حولها سيطول.

١٠- الإيقاع هو الشاعر!

سأبدأ هذه المقالة من حيث انتهت مقالتي السابقة، فأذكر الأستاذ محمود أمين العالم بما يجب أن نبدأ منه، حتى نتمكن من مواصلة الحوار حول إيقاع الشعر، وهو أن نصل إلى تعريف لهذا الإيقاع لم نتفق عليه بعد.

وقد كنت ذكرت في مقالة سابقة أن الإيقاع هو الحركة الموزونة، أو هو انتظام الزمن وتواليه، وأن الانتظام شرط أساسي لوجود الإيقاع. فرد العالم في رسالته قائلاً: «نعم يا صديقي العزيز... الانتظام شرط أساسي لوجود الإيقاع». لكنه استدرك بعد ذلك فأخذ يتساءل حول معنى الانتظام، وحدوده، واختلاف الإيقاع في الطبيعة عنه في الأدب والفن والحياة الاجتماعية والعاطفية، وسوى ذلك من الأسئلة التي لا ننكر ما لها من أهمية وصلة قريبة أو بعيدة بالقضية التي نناقشها،

لكنها ليست هي القضية.

قضيتنا تتمثل في سؤال جوهري نستطيع أن نصوغه هكذا: إذا كان الإيقاع عنصراً جوهرياً في الشعر، فهل يتوافر هذا العنصر في قصيدة النثر؟ ولكي نتمكن من الإجابة عن هذا السؤال علينا أن نتفق على تعريف للإيقاع: ما هو الإيقاع؟

ونحن هنا نسأل عن إيقاع الشعر بالذات، لأن الإيقاع موجود في كل شيء. ففي الشعر إيقاع، وفي النثر إيقاع، وفي الرقص إيقاع، وفي المشي إيقاع، وبوسعنا أن نقول عن إيقاع النثر إنه توازنات معنوية وتقسيمات حرة مرتجلة، أما إيقاع الشعر فهو أوزان متفق عليها تتألف من وحدات صوتية متساوية متوالية منتظمة. وإيقاع النثر بالنسبة إلى إيقاع الشعر كإيقاع الموال بالنسبة إلى إيقاع الدور أو الموشح في فن الغناء.

ولو أن الأستاذ العالم قال: إن الإيقاع الذي يجده في قصيدة النثر هو إيقاع النثر لما خالفناه في شيء، لكن مشكلتنا معه، تتمثل في اعتقاده أن هذا الإيقاع هو إيقاع الشعر بالذات، بل هو فوق ذلك نوع منه أعمق وأقرب إلى روح العصر من الإيقاعات الشعرية المعروفة التي يعتقد الأستاذ العالم أنها مستوحاة من وقع خطى الإبل في الصحراء. أو كما

يقول بنص كلامه: «إن إيقاع الشعر العربي في بدايته الذي يغلب عليه فيها الاطراد وتكرار الوحدات المتماثلة، هو انعكاس أدبي واستلهام فني لإيقاع حركة الإبل في الصحراء. وهو في الحقيقة ليس رأيي وحدي، بل رأي العديد من النقاد القدامى والمعاصرين».

وهذا كلام أستغرب صدوره عن الناقد الكبير، ولا أطمئن للمصادر التي يشير إليها إذا كانت موجودة حقاً، لأنه يفترض أن الشعر العربي انتظر حتى سارت الإبل ثم استوحى من سيرها إيقاعه. والناس يعرفون الآن أن الشعر هو أول اللغة، أو كما قال هيدجر في رسالته عن هولدرلن: «الشعر هو الذي يبدأ بجعل اللغة ممكنة». وإذاً؛ فالمصدر الوحيد لإيقاع الشعر هو أصوات اللغة التي تتطور طبعاً بتطور المجتمع، فيتطور معها إيقاع الشعر، أما أن يكون هذا الإيقاع انعكاساً لحركة الإبل أو حركة المرور، فهذا هو الانعكاس الآلي الذي أستغرب صدوره عن الأستاذ العالم، وأشك في وجوده في أي مصدر يُطمأن إليه. والشعر في اللغات الأوروبية القديمة والحديثة يتبع نظماً إيقاعية لا تقل صرامة والتزاماً بالنموذج عما نجد في الإيقاعات العربية، ولم يقل أحد إن هذه الإيقاعات الأوروبية جامدة أو نمطية أو مستوحاة من سير الإبل في الصحراء!

ونحن نعرف أن الشعر العربي ينظم في ستة عشر بحراً، فضلاً عن مجزوءاتها، ومشطوراتها، إلى آخر هذه التقسيمات المختلفة. وقد أضاف الشعراء العرب والمستعربون بعد الإسلام إيقاعات وأشكالاً شعرية لم تكن موجودة من قبل، كالأرجوزة، والموشح، والبند. ثم خرجوا في هذا العصر الذي نعيش فيه على وحدة البيت، واعتمدوا على وحدة التفعيلة، وخرجوا على وحدة القافية واستخدموا في القصيدة الواحدة وفي المسرحية الشعرية ذات المستويات العاطفية واللهجات الشعرية المختلفة بحوراً متعددة، فهل يعتبر الأستاذ العالم هذه الإيقاعات المختلفة كلها بطيئة جامدة عاجزة عن تمثل روح العصر؟

أضف إلى ذلك أن الوزن الواحد أو البحر الواحد ليس إيقاعاً واحداً، وكل وزن قادر على أن ينتج من الإيقاعات بقدر ما يستطيع الشعراء أن يستخرجوا منه. فالبحر آلة موسيقية تنطق بالروائع حين يمسك بها العازف العظيم ولو استخدم وتراً واحداً أو وترين. ولكل شاعر شخصيته الفنية، ولغته، وعالمه، وذوقه، وطريقته في استخدام البحور بما يدخل فيها من تنويعات خصبة يسمونها زحافات وعللاً تجعل الإيقاع في نهاية الأمر بصمة شخصية لا يمكن أن تتكرر. وإذا كان بعض النقاد قد قال من قبل إن الأسلوب هو الرجل، فبوسعنا

أن نقول نحن أيضاً، إن الايقاع هو الشاعر أو الشاعرة!

لكنني لا أستطيع مع هذا أن أحمل الأستاذ العالم على أن يحب إيقاع الشعر العربي أو يحسن ظنه فيه؛ لأننا لسنا مطالبين بأن نكون في الشعر موضوعيين إلا بقدر محدود جداً. وبوسع العالم إذاً، أن يرمي إيقاع الشعر العربي بالبطء والجمود ومجافاة روح العصر، لكن هناك شيئاً لا يستطيع العالم أن ينكره بصرف النظر عن رأيه فيه، وهو أن الايقاع موجود في القصيدة المنظومة.

كما أن هناك شيئاً بالمقابل لا يستطيع العالم أن يثبته وهو وجود الإيقاع في قصيدة النثر. يستطيع العالم أن يحب قصيدة النثر ويدللها ويلاعبها ويحلم بمستقبلها، لكنه لا يستطيع أن يقول إنها موزونة، لا لعيب في العالم، لا سمح الله، ولكن لأن قصيدة النثر نثر لا وجود فيه للإيقاع كما عرفته، وكما يعرفه المختصون في الشعر والموسيقى، فيقولون إنه الحركة المنتظمة المتوالية.

والأستاذ العالم متفق معي على أن الانتظام شرط أساسي في الايقاع، إذاً فهو متفق معي على ما جاء في التعريف كله؛ لأن الانتظام معناه اتفاق الأصوات، أي تساوي الوحدات التي تتألف منها، وتساوي الوحدات لا يظهر إلا بتكرارها، فالايقاع

إذاً: هو الحركة الموزونة، أي المنتظمة المتوالية، وهذا أول ما يجب أن نتفق حوله.

والأصوات اللغوية هي مادة الإيقاع في الشعر. فالقراءة الصحيحة للنص أول شرط لإدراك الإيقاع وتمثله وامتلاكه والسيطرة عليه.

وأصوات اللغة متنوعة مختلفة: فالمتحرك غير الساكن، والممدود غير المقصور، والصوت في أول الكلمة غيره في حشوها أو نهايتها. ميم «كتمت» غير ميم «السهم» وغير ميم «ألم» في بيت شوقي في نهج البردة:

جحدتها وكتمت السهم في كبدي

جرح الأحبة عندي غير ذي ألم

وأخيراً فالصوت اللغوي ليس صوتاً مجرداً كما هو في الموسيقى، وإنما هو صوت متشخص متلبس بالمعنى، وللشاعر الأمريكي أرشيبالد مكليش كلمة جميلة في هذا المعنى يقول فيها:

«إن أعمدة ديانا على الأكروبول مصنوعة من قطع من الرخام لم يسبق لها قط أن كانت فتيات. ولكن كل صوت يشكل كلمة كان قد حمل معنى تلك الكلمة قروناً طويلة، حتى لم يعد بالإمكان استعماله في قصيدة دون أن يوحي بذلك المعنى».

وتلبس الأصوات اللغوية بالمعاني له نتيجتان، الأولى: إن الإيقاع لا يمكن أن يكون وحده دالاً على شيء، وإنما يكون نشيطاً، أو خاملاً، بطيئاً أو سريعاً، جامداً أو طيعاً، متجدداً متنوعاً أو رتيباً مكروراً بما تدل عليه الكلمات التي يتجسد فيها. نحن نعرف جميعاً أن معلقة امرئ القيس من بحر الطويل، وحين نقرأ بيته المشهور في وصف حصانه:

مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ معاً

كجلمودِ صخرٍ حطَّه السيلُ من علِ

يتمثل لنا الطويل في جلاله ونبله وفروسيته البدوية، فهل نجد هذه الصفات في مطلع قصيدة أبي نواس:

ودارِ نــدامــى عطّلــوهـــا وأدلجــوا

بهـا أثرٌ منهــم جــديدٌ ودارسُ

مساحبُ من جَرِّ الزِّقاقِ على الثرى

وأضغاثُ ريحانٍ، طريٍّ ويابسُ

وهل خطر أصلاً ببالنا أن هذه التحفة النواسية الدامعة المضمخة بالعطر والنشوة، هي من البحر ذاته الذي يفضّله فرسان البادية وأمراؤها؟!

والنتيجة الأخرى لتلّبس الأصوات اللغوية بالمعاني، هي أن التقسيمات الإيقاعية ليست وحدها التي تملي علينا وقفاتنا

خلال القراءة، وإنما نراعي الإيقاع دون أن نمزق الكلمة أو نفسد المعنى، ونراعي المعنى دون أن نضيع الإيقاع أو نبدده.

مثلاً بيت أبي نواس المشهور:

دَعْ عنك لومي، فإن اللوم إغراءُ

وداوني بالتي كانت هي الداءُ

وهو من البسيط وتفعيلاته هكذا:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

فإذا قطعنا البيت وجدناه على النحو التالي:

دع عنك لو - مي فإن - نللوم إغ - راء

وداوني - بللتي - كانت هيد - داء

لكننا في إنشاد الشطرة الأولى لا نستطيع الوقوف على هذه التقسيمات حتى لا نفسد المعنى، على حين نستطيع في الشطرة الأخرى. وهكذا نجد أن البيت الواحد من البحر الواحد يتضمن إيقاعين اثنين!

١١- التنس.. بدون شبكة!

هذا الحوار الذي بدأته منذ زمن حول إيقاع الشعر ولاأزال أواصله حتى اليوم، ربما استغربه بعض القراء، وربطوا بينه وبين قصيدة النثر التي كانت مدخلي إليه، وفهموه في حدودها الضيقة فبدا لهم قليل الخطر، واعتبروه انشغالاً بمسألة شكلية.

والحقيقة أن الحوار حول إيقاع الشعر حوار حول الشعر، وما يمثله في حياتنا الأدبية والثقافية والروحية بشكل عام. والحوار حول الشعر وإيقاعاته وأوزانه حوار قديم وإن تجدد في كل جيل. وهو ليس مرتبطاً بقصيدة النثر وحدها أو محصوراً فيها، فقصيدة النثر لم تظهر كشكل أدبي إلا في هذه المرحلة الأخيرة، وإن كان النثر الشعري قديماً، أما الحوار حول إيقاع الشعر فقد بدأ مع بداية التاريخ الأدبي المكتوب.

صحيح أن أوزان الشعر وإيقاعاته كانت مسألة بدهية، لا يجادل أحد في أهميتها أو جدواها، ولكن الناس كانوا لايزالون يناقشون طبيعة هذه الأوزان، وطرق استخدامها، والحرية الممنوحة للشعراء في تجديدها، والتصرف فيها، والإضافة إليها.

أريد أن أقول إن قصيدة النثر لم تعد موضوعي، وإنما الشعر وإيقاعاته وأوزانه هي الموضوع الذي نناقشه كما ناقشه الناس دائماً في الماضي والحاضر، لأن إيقاع الشعر يتغير ويتطور، لكنه يظل ركناً من أركان هذا الفن، وعلينا إذاً، أن نجد الصيغ التي تمكننا من استخدامه بحرية.

لقد كان أفلاطون متشدداً جداً في التمييز بين الأوزان المسموح للشعراء باستخدامها في جمهوريته، لأنها تحض على الفضيلة، وتربي الناس على الشجاعة والاعتدال، والأوزان الممنوعة؛ لأنها تعبر عن الوضاعة أو العنف أو الخوف أو الجنون!

أما أرسطو فيميز في «فن الشعر» بين دور الإيقاع في الشعر الغنائي ودوره في الشعر المسرحي، فيقول إن القصيدة الغنائية تعتمد على الوزن والغناء والإيقاع معاً، أما القصيدة الدرامية فتستخدم هذه العناصر مفرقة لا مجتمعة. ثم يتحدث

عن البحور أو الأعاريض الشعرية المختلفة، فيميز بين الرباعي والسداسي والإيامبي، ويقول عن هذا الأخير إنه أليق الأعاريض بالحوار، ودليله على ذلك «أنه كثيراً ما يتفق لنا - أي لليونانيين القدماء - في أحاديثنا كلام موزون على العروض الإيامبي، في حين أن الوزن السداسي لا يتفق إلا في الندرة». وهو يصف الشعر التراجيدي، بأنه «كلام ممتع» ويشرح هذه العبارة فيقول «وأعني بالكلام الممتع ذلك الكلام الذي يتضمن وزناً وإيقاعاً وغناء».

الذي نجده عند أفلاطون وأرسطو واليونانيين القدماء نجده عند هوراس والرومان القدماء. وكان هوراس شاعراً غنائياً عاش في القرن السابق على ميلاد المسيح، وعاصر فرجيل وشارك في المعارك التي اشتعلت بين أنصار القديم وأنصار الحديث من الشعراء في عصره حول علاقتهم باليونانيين، وما يباح للشاعر أن يصرح به في قصائد الهجاء، وما يجب أن يمسك عن ذكره، وحول الدور الذي يلعبه الوزن في الشعر، إلى آخر هذه القضايا التي رأى هوراس أن يقدم فيها خلاصة تجاربه، فنظم قصيدته الشهيرة «فن الشعر» التي يقول فيها إن هوميروس هو الذي دل الشعراء على الوزن الذي ينظمون فيه مآثر الملوك وأعمال القادة ووقائع الحرب المفجعة، لكن

الذين جاؤوا بعده أدخلوا الأوزان المؤلفة من الصحيح ومجزوئه في المراثي. وهوراس يتحدث عن البحور المختلفة حديث العالم الخبير، فيقول في المقطع الثامن عشر من قصيدته «فن الشعر»: «إن المقطع الطويل المسبوق بمقطع قصير يدعى إيامبوس، وهو تفعيلة سريعة، وبسبب هذه السرعة سميت البحور الإيامبية البحور الثلاثية، مع أن هذه الأخيرة ترجع ست ضربات كلها متشابهات من الأولى إلى الأخيرة، ومنذ وقت غير بعيد سمحت التفعيلة الإيامبية للتفاعيل السبوندية الوقورة – تفعيلة ذات مقطعين طويلين– بأن تشاركها حقوقها الموروثة؛ لتصل الأشعار إلى الآذان أكثر تؤدة وبطئاً»، ثم يواصل هوراس في المقطع التالي قائلاً: «ليس كل ناقد قادراً على أن يلحظ الاضطراب في أوزان الشعر، ولذا فقد أعطي الشعراء الرومان رخصة غير مستحقة، فهل لي إذاً، أن أجول كما أشاء وأن أتهاون في الكتابة؟.. قد تقولون إن أجدادكم الأقدمين مدحوا أفلاوطوس لأنه لم يحترم قواعد العروض وأثنوا على ملحه، ولكنهم كانوا يعجبون به عن تساهل زائد إن لم أقل عن غباوة. وهذا واضح إذا كنا جميعاً نستطيع تمييز الفكاهة الرفيعة من النكات السوقية، وإذا كانت أسماعنا قد مرنت على ملاحظة الوزن الصحيح، ودربت

أصابعنا على متابعة التوقيع المنتظم».

ولقد كان بعض الشعراء العرب القدماء يخرجون هم أيضاً على قوانين العروض فيتعرضون للوم النقاد، كما حدث للنابغة الذي كان يقع في الإقواء وهو من عيوب القافية، ولعبيد بن الأبرص الذي كان إحساسه بالإيقاع ضعيفاً على ما يبدو فاضطرب الوزن في بعض قصائده. ومما يروى عن أبي العتاهية أنه لم يكن يحصر نفسه في الأوزان الموروثة، بل كان يسعى لاكتشاف أوزان جديدة يحاكي بها إيقاعات العمل اليدوي في أسواق البصرة، ومن ذلك قوله في محاكاة ضربات أحد الصباغين:

لِلْمَنُونِ دائراتٌ يُدِرْنَ صرْفها

ثم ينتقيننا واحداً فواحدا

وقد قيل له: قد خرجت على العروض، فقال: أنا أكبر من العروض!

والحوار إذاً، حول إيقاع الشعر قديم جداً. والذي نقوله عن إيقاع الشعر يقوله الآخرون، سواء أكانوا من المدافعين عنه أم من الخارجين عليه، وإن كانت حجة هؤلاء ضعيفة. لأنها في معظمها كلام نظري معقول عن الحرية والتطور، لكنه يظل بغير شاهد عملي يستند إليه، كما يفعل المدافعون عن الإيقاع

الذين يستندون إلى تراث ضخم تحفل به كل العصور.

وقد رأينا في رسالة الأستاذ محمود أمين العالم أن الناقد الكبير يصف إيقاع الشعر العربي بالبطء والجمود والنمطية، ويرد هذه الصفات المعيبة إلى طبيعة الحياة الصحراوية وإيقاعها البطيء النمطي الجامد.

وقد فندت في مقالتي السابقة هذا الرأي، وبينت أن الأوزان لا تتألف من خطى الإبل وإنما تتألف من أصوات اللغة. فإذا كان في الشعر العربي القديم ما يمكن رميه بالجمود والنمطية والبطء، فهذه صفات تعود إلى القصيدة التقليدية الموروثة عن القصيدة الجاهلية التي كانت في حقيقتها نصاً شعائرياً طقسياً يلتزم فيه الشاعر التقاليد الموروثة، وربما أسهم في نظمه أكثر من شاعر كما كان يحدث كثيراً في الثقافات القديمة الشفاهية، وكما يحدث حتى الآن في بعض صور التأليف الجماعي. وقد تحرر الشعر العربي من هذه التقاليد منذ قرون عديدة حين أصبحت الثقافة العربية ثقافة مكتوبة، وصار الشعر صناعة أفراد موهوبين، وليس فناً مرتجلاً يعبر عن حياة الجماعة، ويشارك فيه كل من يستطيع. وهذا هو معنى العبارة التي قلت فيها وأنا أناقش الأستاذ العالم، إن البطء والنمطية وسواهما من العيوب التي ينسبها إلى إيقاع

الشعر العربي، ليست عيوب إيقاع، وإنما هي عيوب نوع محدد من التأليف، فليس من الصواب إطلاق التهمة على إيقاع الشعر العربي وتعميمها، كما فعل الأستاذ العالم في رسالته.

ولست أظن مع ذلك أن اليونانيين أو الرومان كانوا أقل تحفظاً من العرب أو أكثر تحرراً منهم. بل نحن نرى أن الصفة التي يجعلها الأستاذ العالم عيباً من عيوب الإيقاع الشعري العربي، يجعلها هوراس ميزة مستحبة، وذلك في حديثه عن التفاعيل السبوندية الوقورة Spondaique التي تجعل الأشعار «أكثر تؤدة وبطئاً»، وقد رأينا كيف نسب أفلاطون للأوزان المختلفة ما نسبه إليها من الفضائل والرذائل، وكيف حدد على هذا الأساس المسموح باستخدامه من هذه الأوزان في جمهوريته الفاضلة، والممنوع من الاستخدام.

أما كلام العالم عن النمطية، فالنمطية ليست دائماً عيباً، لأن النمط هو القاعدة أو النموذج أو الشكل الذي يجب أن يلتزم الشعراء مقوماته الأساسية، وهذا ليس عيباً إلا إذا خرجوا من هذا الالتزام الخلاق إلى المحاكاة المباشرة. والمحاكاة عيب في المحاكي وليس في القاعدة أو الشكل الذي يكتب في إطاره. وقد رأينا الأوزان اللاتينية تبلغ مستوى من الصنعة لا يسلم فيه الشاعر من الوقوع في الخطأ، ولا يسلم الناقد هو أيضاً من أن

يختلط عليه الأمر فيعجز عن التمييز بين المكسور والموزون.

وليس لأحدنا أن يقول إن هذه القوانين التي نجدها عند أفلاطون وأرسطو وهوراس، قوانين قديمة تحرر منها المعاصرون؛ فالواقع أن هذه القوانين ظلت سائدة عند الأوروبيين الذين ورثوا عن اليونان والرومان تراثهم كله بما فيه فن الشعر، وقوانين العروض التي التزموها جيلاً بعد جيل، وحافظوا عليها طوال القرون الماضية، فلم تبدأ محاولاتهم للتحرر منها إلا مع بودلير، ولم تنتج هذه المحاولات إلا أعمالاً محدودة لا يستطيع أحد أن ينكر ما لها من قيمة في ذاتها، لكن أحداً لا يستطيع من ناحية أخرى أن يقنعنا أو يقنع غيرنا بأن الشعر المنثور خير من الشعر المنظوم، أو بأن الشعر يستطيع أن يستغني عن الوزن ويظل محتفظاً بقيمته التي يحققها بالأوزان.

وقد أصاب إليوت – كما تقول إليزابيث دور في كتابها «الشعر كيف نفهمه ونتذوقه» – أصاب حين قال إن تسمية الشعر الحر تسمية خاطئة، ذلك لأنه ما من شعر يمكن أن يكون حراً لدى من يريد أن يحقق فيه الإتقان. وقد أعلن إليوت أن الحرية لن تكون أبداً هروباً من الوزن في الشعر، وإنما هي السيطرة عليه وإتقانه. وعبر عن ذلك بقوله: «وراء الشعر الأكثر

حرراً يجب أن يكمن شبح وزن بسيط، إذا غفونا عنه برز نحونا متوعداً، وإذا صحونا اختفى. ولا تكون حريتنا حقيقية أو ذات موضوع إلا بإزاء القيود المصطنعة، والوزن ليس من هذه القيود المصطنعة».

أما الشاعر الأمريكي روبرت فروست، فقد بسط هذه الفكرة قائلاً: «الحرية هي الإحساس بالراحة داخل إسار القيود المرسومة»، وأعلن ساخراً في الختام: «سأرضى بأن أكتب الشعر الحر حين يخطر لي أنني أستطيع أن ألعب التنس بلا شبكة»!

١٢- رسالة من محمود أمين العالم

الصديق العزيز

أطيب تحية.. وبعد

شكراً على إشارتك الكريمة في مقالك الأخير، إلى بعض كلام لي شاركت فيه بالرأي، رداً على سؤال حول قصيدة النثر التي فجرت قضيتها في مقالاتك الأخيرة، وكنت أعرف رأيك في هذه القضية في كتاباتك السابقة، وأحترمه وإن اختلفت معه.. وأدرك أنك، كما تقول بحق في مقالك الأخير، لا تنكر على المدافعين عن قصيدة النثر دفاعهم حول ظاهرة شعرية أرى أنه قد استقر لها اليوم حق المواطنة في الشعر الإنساني المعاصر، وفي شعرنا العربي كذلك، باعتبارها امتداداً وإضافة إبداعية إلى التراث الشعري عامة. على أني كنت أرى أن مستوياتها الذوقية والجمالية ومعاييرها النقدية

والنظرية، لم تستقر بعد، خاصة في أدبنا العربي - المصري المعاصر، ولهذا أرى أن جهدنا ينبغي أن يتوجه أساساً إلى الاجتهاد في تفهمها واستيعابها نقدياً، والمساهمة في تنميتها إبداعياً كفصل جديد في ديوان شعرنا العربي، ومازلت في الحقيقة عند رأيي هذا الذي أشترك فيه مع طائفة من نقادنا الذين يبادرون منذ فترة إلى التعامل النقدي الجاد المتفتح مع هذه الظاهرة الشعرية، وأخص بالذكر د. محمد عبدالمطلب، وإبراهيم فتحي، وإدوار الخراط، ود. مصطفى ناصف، و د. جابر عصفور. فضلاً عن فقيدتنا العزيزة الدكتورة ألفت الروبي التي حاولت في إشارة سريعة منذ بضع سنوات، تأصيل قصيدة النثر في بعض ظواهر تراثنا النثري القديم. على أن إشارتك إلى موقفي من قصيدة النثر في مقالك الأخير، تفرض علي - تقديراً لك وحرصاً مشتركاً بيننا على الوضوح الفكري في حياتنا الثقافية - أن أناقش قضية واحدة أراها محور الخلاف معك حول قصيدة النثر، هي قضية الإيقاع.

أتساءل: ما هو المصدر الذي استقيت منه أو أوحى إليك في مقالك الأخير، بأنني أقول إن الإيقاع قيمة بدوية لا مكان لها في الحضارة الحديثة!! فهذا كلام لا يقال بل خلط وتخليط، أما

قولي الذي أقتنع به وأؤكده فهو أن الإيقاع ليس قيمة ثابتة مطلقة، وإنما هو نسق يختلف باختلاف الأوضاع الاجتماعية والثقافية والحضارية عامة، ولعلي ذكرت - وكان حديثي تليفونياً مع أحد الزملاء الصحفيين- أن إيقاع الشعر العربي في بدايته الذي يغلب عليه الاطراد وتكرار الوحدات المتماثلة، هو انعكاس أدبي أو استلهام فني لإيقاع حركة الإبل في الصحراء، وهو في الحقيقة ليس رأيي وحدي بل رأي العديد من النقاد القدامى والمعاصرين. على أن المسألة عندي أكبر من مجرد حركة الإبل في الصحراء، وإنما هي طبيعة الحياة الصحراوية القبلية نفسها ذات الإيقاع البطيء الذي يغلب عليه الاطراد والنمطية والجمود النسبي، وكان هذا مقدمة لقولي إن الإيقاع قيمة نسقية تتغير وتتطور بتغير وتطور أشكال الحياة الاجتماعية وممارساتها ومعطياتها، ولهذا؛ فإيقاع الحياة البدوية القبلية يختلف عن إيقاع الحضارة الحديثة قطعاً، بل اختلف بالفعل هذا الإيقاع باختلاف الواقع الاجتماعي والتاريخي والأدبي لهذه الحياة البدوية القبلية مع ظهور الدعوة الإسلامية وانتشارها جغرافياً وتطورها حضارياً، وانعكس هذا الاختلاف الإيقاعي في مختلف أساليب السلوك والتعابير، ونتبين هذا - بوجه خاص - في اختلاف

وتنوع الاجتهادات الإبداعية الشعرية طوال مراحل التاريخ العربي في مشرقه ومغربه منذ العصر الجاهلي إلى اليوم. وما أعتقد يا صديقي، أنك تختلف معي في هذا، ولا مجال هنا لتفصيل، ولهذا أكتفي بالخلاصة العامة، وهي أن الإيقاع قيمة – شأن القيم جميعاً – ذات عمق إنساني ودلالة تاريخية، وهنا يبرز ويتحدد الخلاف بينك وبين المدافعين عن قصيدة النثر ومبدعيها، ذلك أنك أيها الشاعر المبدع – ويا للغرابة – تجمد الإيقاع داخل قالب محدد ثابت مطلق، بتوحيدك آلياً بين الخبرة الإنسانية والحية، والطبيعة المادية الثابتة الجامدة! اسمح لي أن أستعيد معك فقرة من فقرات مقالك السابق تقول فيها: «إن الزمن موجود في كل مكان، وحركته المنتظمة تتمثل في الطبيعة والحياة العصرية، كما تتمثل في سير الإبل، وتوالي الليل والنهار وتعاقب الفصول، ونبضات القلب وإيقاعات العمل والراحة»، ثم لا تلبث أن تسألني: «هل تعتقد أن إيقاع محركات الطائرة مثلاً أقل انتظاماً من إيقاع خطى الإبل في الصحراء؟» وترد علي قائلاً: «مؤكد أنه أسرع وأشد توتراً لكنه ليس أقل انتظاماً»، ولهذا تؤكد في النهاية «الانتظام شرط أساسي لوجود الإيقاع».

نعم يا صديقي العزيز «الانتظام شرط أساسي لوجود

الإيقاع»، ولكن القضية هي أي انتظام وأي علاقة بينه وبين الإيقاع، حقاً، كل شيء متزامن بزمن، كما تقول الفلسفة الوجودية، ولكن هل تتساوى حركة الزمن المنتظمة والمطردة في الطبيعة، كما تقول، مع حركته في الحياة العصرية؟ وهل يتساوى الزمن الآلي النمطي - في أجهزة الساعات الميكانيكية - مع معاناة الزمن الحي في الخبرة الإنسانية؟ وهل يتساوى توالي الليل والنهار وتعاقب الفصول مع نبضات القلب في خضم حياة الإنسان اليومية، ومع إيقاعات العمل والراحة في تعقد العلاقات الاجتماعية الحالية؟ وهل يتوافق انتظام إيقاع خطى الإبل في الصحراء مع إيقاع محركات الطائرة؟ وعندما تستدرك يا صديقي العزيز وتقول «مؤكد أنه أسرع وأشد توتراً»، فإنك بهذا أخرجت الإيقاع في الطائرة عن النمطية والنسقية الأحادية في حركة الإبل، لأنك بتأكيدك لاختلاف السرعة وتوترها في إيقاع الطائرة، قمت بربط هذا الإيقاع بالخبرة الإنسانية وطابعها غير النمطي، فما بالك يا صديقي لو اتسعت أمثلتك هذه فأضفت إليها الإيقاع في الإبداع الأدبي والشعري خاصة؟ هل ستساوي بينه وبين إيقاع حركة الأفلاك؟ صدقني لست أفتعل قولاً حول العلاقة بين هذين الإيقاعين، وإنما أتذكر تأكيداً لهذا القول لأحد كبار

الأدباء في اجتماع قديم – لعلك كنت حاضراً فيه – في اتحاد الأدباء في الخمسينيات، راح يسعى لتأييد الأوزان والبحور الشعرية العربية، ويؤكد – هذا الأديب الفاضل – أن الخروج عليها – حتى في إطار شعر التفعيلة – هو خروج على الإيقاع الكوني الموحد الذي يلتقي فيه الوزن الشعري ببحوره وقوافيه مع حركة الأفلاك!

وفي تقديري أن جوهر القصور في مثل هذا القول أو هذا المنطق، إنما يرجع إلى الخلط – كما سبق أن أشرت بشكل سريع – بين الزمن الآلي والزمن الإنساني – الاجتماعي، أي الخلط بين الزمن والتاريخ حقاً، إن المقياس الآلي للزمن هو المقياس النمطي للانتظام في حركة كل شيء، ولكننا عندما نخرج به من حدود القياس إلى التقويم، خاصة في مجال الفعل الإنساني، فإننا نفقد هذا الفعل إنسانيته، بل نجمد إمكانياته الإبداعية.

ولهذا أعود مرة أخرى فأقول: نعم يا صديقي العزيز، إن الانتظام شرط أساسي لوجود الإيقاع في كل شيء، وبخاصة في الشعر – موضوع حوارنا– ولكن.. ماذا يعني الانتظام وماذا يعني الإيقاع في هذا المجال الإنساني الإبداعي، أي الشعر؟ هل هو مجرد تتابع المقاطع الصوتية على نحو معين

كما تقول في مقالك، أو هو الحركة الموزونة بالذات أو النظام الزمني وتواليه كما تقول كذلك؟ أي بتعبير آخر، هو اطراد إيقاعات متماثلة أو مختلفة أي تكرارها بشكل نمطي.

وأتساءل: هل انغلق الانتظام والإيقاع على بحور الشعر التقليدية، ولا تجاوز عنها إلا في حدود شعر التفعيلة؟ ألا يمكن أن يتحقق الانتظام والإيقاع بغير وحدات رتيبة متكررة، وبغير نمطية، وبغير زمنية ممتدة مستقرة في امتدادها؟ ألا يمكن أن يتحقق الانتظام والإيقاع من عوامل ومصادر أكثر عمقاً وخفاء، وأكثر تعقيداً بل وتشتتاً واختلالاً مما يفتح آفاقاً أشد خصوبة وغنى وتجدداً وإبداعاً من الناحية الجمالية، بل والمعرفية؟ ألا يتحقق هذا بالفعل اليوم بمستويات وأنحاء مختلفة ومتنوعة في مجالات الإبداع الأدبي والموسيقي والفنون التشكيلية من رسم ونحت وتصوير وعمارة، فضلاً عن الفنون الحركية كالرقص والسينما والمسرح؟ بل لعل هذا هو ما يتحقق كذلك في مجال الإنسانيات والعلوم الطبيعية والبيولوجية، لا خروجاً على الدقة الموضوعية، بل تعميقاً لها؟ إن الإيقاع هو مجرد عنصر من عناصر الخبرة الإنسانية المعرفية والجمالية، وليس هدفاً في ذاته، الهدف هو «الإبداع»؛ ففي البدء كان الإبداع، والإبداع بدء متجدد.

عذراً أيها الصديق العزيز، فما أريد أن أحمّل مقالاتك حول قصيدة النثر وموقفك منها أساساً، كل هذه الهموم البحثية حول الإيقاع في مختلف هذه الفنون والعلوم، وإنما أردت أن أؤكد لك أن البحث عن إيقاعات وانتظامات جديدة غير نمطية، وبالتالي عن قيم ومعارف جديدة، في مجالات التعبير والتفكير والإبداع، أصبح سمة عصرنا الراهن. إننا نعيش مرحلة معرفية وعلمية وأدبية وفنية واجتماعية وسياسية من تاريخ العالم، تتفتح على آفاق جديدة في مختلف هذه المجالات، لهذا كما قلت لك أيها الصديق العزيز في البداية، ما أجدرنا أن نعمق تأملاتنا واستيعابنا النقدي لمختلف الظواهر الجديدة البازغة دون أفكار وتقويمات مسبقة، قاطعة نهائية.

مع أعمق تقدير وأصفى مودة.

محمود أمين العالم

١٣ - وفيك انطوى العالم الأكبر!

الشعر فن من فنون اللغة، واللغة أصوات ترمز للأشياء والأفكار، أو تعبر عن وعينا بالوجود كما عرفناه واختبرناه. والأصوات بطبيعتها مادة زمانية تبدأ وتنتهي وتتردد، وتحسب وتقاس، والوعي الإنساني هو أيضاً صورة للزمن، أو تعبير عنه، فليس الوعي في الحقيقة إلا تجاربنا السعيدة والشقية وما خلفته لنا من ذكريات وعبر، وإلا أحلامنا ومخاوفنا من ناحية أخرى. الوعي هو التذكّر والتوقّع، أي ذلك التيار المتدفق من الماضي إلى المستقبل، والوعي إذاً، هو الوجود، وقد حوله البشر إلى سير وتواريخ، ولا يتمثل الوعي في شيء كما يتمثل في اللغة، ولا تتمثل اللغة في شيء كما تتمثل في الشعر.

الأدب كله فن زماني، «لأن الزمان هو وسيط الرواية كما أنه وسيط الحياة»، والعبارة التي تبدأ بها حكايات الجدات «كان ياما كان، في سالف العصر والأوان»، هي الموضوع الأزلي لكل قصة يقصها الإنسان، ابتداء من قصص الجن إلى العبارة الأولى في رواية جيمس جويس «صورة الفنان في شبابه»، والأسماء التي نطلقها على الفنون القصصية تشير إلى هذا المعنى؛ فالقصة والحكاية، والسيرة، والملحمة كلها من أسماء الزمان، والعلاقة بين الحادثة والحديث واضحة صريحة.

وإذا كانت القصة تصف الزمن أو تستعيده، فالقصيدة تخلق الزمن أو تعيد خلقه وتجعله معيشاً، لا بالخيال وحده، بل بالجسد أيضاً، لأن الزمن في الشعر ليس مجرد نحو يدل على الماضي أو الحاضر، ولكنه تركيب من أصوات اللغة، أي نظم موقَّع نقرؤه بصوت، وربما لحنّاه وغنّيناه ورقصنا عليه كما كان الناس يفعلون في الماضي البعيد؛ إذ كان الشعر فناً شاملاً يجمع بين فنون الغناء، والموسيقى، والرقص، والقص، والتمثيل التي خرجت كلها من عباءة هذا الفن العظيم الذي كان هيجل يرى أن الصوت فيه يصل إلى درجة الكمال، لأنه صوت يعبر عن معنى. وهناك فنون تعبر عن المعنى دون أن تكون ناطقة، لأنها تستخدم مواد ثقيلة أو صلبة كالعمارة

والنحت، وفنون أخرى ناطقة لكنها غير مُفْصِحة كالموسيقى، أما فنون اللغة فتنطق وتفصح في آن واحد، خاصة في الشعر، لأننا في الرواية نبحث عن الزمن المنثور أو الضائع كما كان يفعل مارسيل بروست، أما في الشعر، فنبحث عن الزمن المنظوم، أي عن الإيقاع.

والإيقاع كما سبق أن قلت، موجود في النثر أيضاً، بل هو موجود حتى في الفنون التشكيلية، ففي كل فن تذكّر وإيقاع، وفي كل فن توازن، وحركة، وتردد وانسجام، وإذا كان النقاد يعتبرون فنون الأدب والموسيقى فنوناً زمانية، فهم بذلك يميزون بينها وبين الفنون التشكيلية التي تستخدم المواد الصلبة، وتتخذ حيزاً في المكان كالعمارة، والنحت، والتصوير. لكن هذا التمييز لا يخرج الفنون التشكيلية من حدود الزمن، ولا ينفي وجود إيقاع فيها يختلف بالطبع عن الإيقاع الموجود في الشعر، لأن عناصره ليست متماثلة أو منتظمة، وبوسعنا أن نفهم المقصود حين نقرأ هذه السطور التي وردت في كتاب جيروم ستولينتز «النقد الفني» الذي ترجمه لنا الدكتور فؤاد زكريا، وهي من تحليل للناقد الشهير روجر فراي للوحة «جوبيتر وأنتيوبي» لكوريخيو Corregio: «إن الجسم راقد على الأرض وقد اتجه بزاوية نحو أعلى الصورة، بحيث إن

العين في تتبعها لخطوط الجسم تنتقل حتماً إلى الوراء، في أعماق الغابة الخلفية، على حين أن هناك حركة بزاوية مقابلة لجسم جوبيتر تعود بنا مرة أخرى بنوع من الحركة اللولبية، وبذلك تتم وتختتم جملة إيقاعية لا تماثلية، لكنها مكتفية بذاتها تماماً».

الزمن إذاً؛ حقيقة ماثلة في كل فن، والإيقاع كذلك، سوى أن هناك أنواعاً وأشكالاً من الإيقاع بقدر ما لدينا من أنواع وأشكال فنية، وكما أن إيقاع الشعر لا يفيد النثر وربما أفسده، فكذلك لا يفيد الشعر إيقاع النثر، بل هو يفسده لا محالة، كما أفسدت مشية الهدهد مشية الغراب!

ولقد ظن الأستاذ محمود أمين العالم، أن الإيقاع الذي أدافع عنه هو الإيقاع التقليدي الذي يشترط فيه التماثل والتوازي والتكرار، واتباع القاعدة بحذافيرها، ولست أتمنى للأستاذ العالم أن يصل إلى هذا الحد في إساءة الظن بمن يختلفون معه؛ فالأستاذ العالم يعرف كما يعرف الجميع، أني واحد من الذين خرجوا على هذا الإيقاع التقليدي منذ نصف قرن، واستخدموا إيقاعات جديدة أرحب وأغنى وأكثر طواعية وقدرة على التشكّل الحر، مع احترامها للشرط الجوهري الذي يتميز به إيقاع الشعر، وهو انتظام الزمن وتواليه، لأن هذه الحركة

المنتظمة هي الأحبولة التي يأسر بها الشعر الزمن أو يروضه، كما يروض اللاعب الماهر وحشاً ضارياً.

عنصر الانتظام الذي نستطيع أن نقيسه ونحسبه، أساسٌ في إيقاع الشعر، وهذا ما تعبر عنه مصطلحات العروض الأوروبية، فالفرنسيون يسمون العروض Metrique وهي صيغة مشتقة من وحدة القياس المعروفة «المتر»، وبما أنهم يقيسون في الشعر أصوات اللغة، فالمتر عندهم معناه البحر الشعري، لأن أصوات اللغة لامتناهية كمياه البحر، وهذا هو المعنى الذي قصده العرب أيضاً حين اعتبروا كل وزن بحراً مستقلاً، لأن البحر في الخيال العربي هو الفيض المتدفق الزاخر باللآلئ الفريدة، ولهذا يشبه الرجل الكريم والعالم الفذ بالبحر، وفي القرآن الكريم ﴿**قل لو كان البحر مداداً لكلمات ربي لنفد البحر قبل أن تنفد كلمات ربي**﴾.

والفرق بين الشعر والنثر عند العرب، هو الفرق بين النظام والفوضى، والنظام تتابع وتدفق واستمرار، أما الفوضى فتوقف وانحلال وخروج على القانون، والفرق بينهما عند الأوروبيين هو الفرق بين الترديد أو الترجيع، وهذا هو المعنى الأصلي لكلمة Versus اللاتينية التي تدل على الشعر، وبين التقدم في خط مستقيم وهذا هو المعنى الأصلي لكلمة نثر

Prorsus كما يوضح الأستاذ جان كوهن في كتاب «بنية اللغة الشعرية». والإيقاع في الشعر يعتمد إذاً، على الترجيع، لأنه حركة منتظمة متوالية تعود إلى نفسها بكيفية نستطيع أن نتصرف فيها، لكن دون أن نخرج على جوهرها، وهذه هي الفكرة التي عبّرت عنها في مقالتي التي ناقشها الأستاذ العالم في رسالته، فقلت بالحرف: «إن الزمن موجود في كل مكان، وحركته المنتظمة تتمثل في الطبيعة والحياة العصرية كما تتمثل في سير الإبل»، إشارة إلى ما ذكره العالم من أن إيقاع الشعر العربي مستوحى من وقع خطى الإبل في الصحراء، ورأيت أن أقدم بعد هذه العبارات أمثلة من صور الإيقاع المختلفة، فقلت «توالي الليل والنهار، وتعاقب الفصول الأربعة، ونبضات القلب، وإيقاعات العمل والراحة»، فأضاف الأستاذ العالم واواً من عنده إلى كلامي وقرأه على النحو التالي: «الزمن موجود في كل مكان، وحركته المنتظمة تتمثل في الطبيعة والحياة العصرية كما تتمثل في سير الإبل (و) توالي الليل والنهار، وتعاقب الفصول الأربعة، ونبضات القلب..» وفهم من ذلك أني أسوي بين كل هذه الإيقاعات.

ولا شك في أن الوقوع في مثل هذا الظن وارد، لكني كنت أرجو أن يعود الأستاذ العالم إلى السياق ليجد فيه المعنى

المقصود.

ولقد أكدت في السياق أن الإيقاعات تختلف سرعة وبطئاً، ورخاوة وتوتراً، وأن المشترك فيها جميعاً هو الانتظام، وذلك حين قلت: «وهل يعتقد الناقد الكبير أن إيقاع محركات الطائرة مثلاً أقل انتظاماً من إيقاع خطى الإبل في الصحراء؟ مؤكداً أنه أسرع وأشد توتراً، لكنه ليس أقل انتظاماً»، من أين أتى العالم إذاً، بهذا المعنى الذي فهمه من كلامي، فأخذ يسألني «هل تتساوى حركة الزمن المنتظمة والمطردة في الطبيعة كما تقول، مع حركته في الحياة العصرية؟ وهل يتساوى الزمن الآلي النمطي في أجهزة الساعات الميكانيكية مع معاناة الزمن الحي في الخبرة الإنسانية؟ وهل يتساوى توالي الليل والنهار وتعاقب الفصول مع نبضات القلب في خضم حياة الإنسان اليومية؟».

وقد عدت من جديد إلى مقالتي «في البدء كان الإيقاع» التي كان الأستاذ العالم يعلق عليها، فلم أجد ما يشير إلى معنى التساوي من قريب أو بعيد، بل إن كل ما فيها يشير إلى اختلاف إيقاعات الطبيعة عن إيقاعات الحياة الإنسانية، واختلاف إيقاع البداوة عن إيقاع الحضارة، واختلاف إيقاع الشعر عن إيقاع النثر، ولو أن كل شيء في العالم له إيقاعه

الخاص، للناقة إيقاعها، وللطائرة إيقاعها، وقلب الشمبانزي ينبض، وقلب الإنسان ينبض، فكل شيء في العالم وكل كائن مشحون بالإيقاع، لكنه إيقاعه الخاص الفريد.

لكن الأستاذ العالم رفض أن يفهم من كلامي هذه الفكرة، وأصر على أن يجعلني أسوي بين إيقاع الشعر وإيقاع حركة الأفلاك، كما فعل بعض الأدباء المحافظين في الخمسينيات، ملمحاً بهذه الإشارة إلى أني صرت في نظره محافظاً، على حين ظل هو ثورياً طليعياً حتى اليوم!

يا سيدي! هنيئاً لك هذه الثورة الدائمة التي لا تتوقف، أما أنا فأعتقد حقاً أن الإنسان منذ انفصل عن الطبيعة، لايزال يحلم بالعودة إلى أمه الأرض، وأبيه في السماء، فإذا كان بعض الأدباء المصريين قد اعتبروا إيقاع الشعر صورة أو ترجمة لإيقاع الكون، أو حركة الأفلاك، فقد سبقهم الفيثاغوريون الذين قابلوا بين الأعداد والأشكال والحركات والأصوات، وقالوا إن العالم عدد ونغم، وإن الأفلاك تصدر وهي تتحرك أصواتاً ونغمات، فكل حرف من حروف الأبجدية أي كل صوت لغوي، يرمز إلى عدد من الأعداد، وهذا هو الأصل في الاعتقاد بأن الكلمة هي الروح، وفي قول المتصوفة المسلمين إن الحروف أمة من الأمم، وفي قول «إخوان الصفا»:

«إن في نغمات تلك الحركات – حركات الأفلاك – لذة وسروراً مثلما في نغمات أوتار العيدان»، وفي أن الدراويش المولوية من أتباع جلال الدين الرومي يقلدون في رقصتهم الصوفية دوران الكواكب والنجوم في أفلاكها، فهم يبدؤون بدوران بطيء؛ لأن أرواحهم مازالت سجينة أجسادهم، ثم يسرع بهم الناي والدف قليلاً قليلاً.. ثم تتزايد سرعتهم كلما استيقظت أرواحهم وخفت أجسادهم، حتى يبلغوا مرحلة الطيران، والنايات والدفوف في هذا المعراج تقود الراقصين وتصدر نغمات رائعة كأنها صادرة عن حركتهم.

ومن المؤكد أن إيقاع الدراويش الراقصين يختلف عن إيقاع الكواكب والنجوم، لكن المؤكد أيضاً، أن هؤلاء الراقصين يحركهم شوق حميم للاتحاد بالعالم الذي يعلمون أنهم منه وأنه منهم، كما قال الشاعر يحدث الإنسان:

وتزعم أنك جرم صغير   وفيك انطوى العالم الأكبر!

١٤- رسالة أخرى من محمود أمين العالم

عزيزي

أطيب تحية وبعد،

شكراً لما أتحته من فكر وجهد ومساحة مكانية وزمنية في ركنك الأسبوعي الثقافي لمناقشة قصيدة النثر، ولما أتحته لي من مساحة في هذا الركن لأعرض ما أختلف فيه معك حول هذه القضية. كما أشكرك وأحييك على روح المودة والدماثة التي اتسمت بها معالجتك لما بيننا من اختلاف في الرأي والرؤية، ولعلي أرى أنك في مقالاتك الأربع الأخيرة قد استكملت رؤيتك لهذه القضية، بل أزعم أنك قمت بتطوير هذه الرؤية أو على الأقل أضفت إليها وضوحاً وعمقاً بما يكاد أن يقيم بيننا - جزئياً - أرضاً مشتركة لتقويم هذه الظاهرة الشعرية. على أني أرى أن مزيداً من الوضوح النظري لأوجه

الاختلاف بيننا لايزال واجباً أخلاقياً ومعرفياً ضرورياً إزاء الأدباء والقراء عامة المهتمين بهذه القضية، وسأقصر كلمتي الأخيرة هذه على تحديد مفهوم الإيقاع الذي هو جوهر الخلاف والاختلاف الباقي بين رؤيتينا. فما هو مفهومك للإيقاع والانتظام عامة والشعري خاصة، كما جاء في مقالاتك الأربع الأخيرة؟ إنك تعرِّف الإيقاع في مقالتك الأولى بأنه تتابع المقاطع الصوتية على نحو معين، وأنه الحركة الموزونة بالذات، وهو انتظام الزمن وتواليه، وفي مقالك الأخير تؤكد أن «الشرط الجوهري الذي يتميز به إيقاع الشعر هو انتظام الزمن وتواليه، وأن الانتظام هو العنصر الذي نستطيع أن نقيسه ونحسبه أساساً في إيقاع الشعر»، وأن الإيقاع في الشعر على حد قول كوهين في كتابه المشهور «يعتمد على الترجيع؛ لأنه حركة منتظمة متوالية»، كما تقول أنت نفسك إن «الإيقاع في كل فن توازن وحركة وتردد وانسجام»، وأعود إلى مقدمة كتابك الصغير الجميل عن الشعر «في مملكة الشعر»، فأقرأ قولك «ولا شك عندي في أن الوزن هو العمود الفقري للإيقاع، والذي يقول إن الشعر يمكن أن يعتمد على المجاز وحده، لا يختلف عمن يقول إن الشعر هو الكلام الموزون المقفى» «صـ ١٦ مكتبة الأسرة»، وتأسيساً على هذا

تنكر يا أستاذ حجازي على قصيدة النثر شعريتها وتحرمها حق المواطنة في الشعر، وتعتبر رأيك هذا اجتهاداً من جانبك في فهمها! وتأكيداً على هذا تقول موجهاً الحديث إلي: «إن هناك شيئاً لا يستطيع «العالم»! أن يثبته هو وجود الإيقاع في قصيدة النثر؛ لأن قصيدة النثر نثر لا يوجد فيه إيقاع».

هذا هو تعريفك يا أستاذ حجازي للإيقاع والانتظام عامة والشعري خاصة، وهو تعريف جامع مانع على حد قول المناطقة اختلفت فيه معك، وأرى أنك أخذت تختلف معه كذلك في مقالتيك الأخيرتين وتتمسك به في الوقت نفسه! والحقيقة البسيطة للغاية التي حاولت أن أوضحها لك في مقالي السابق أن هناك فرقاً بين الوزن مع تنوع بحوره ووحداته المتكررة واختلافها، وبين الإيقاع والانتظام. نعم يا أستاذ حجازي، كما سبق أن أكدت لك، إن الوزن المحدد زمنياً وحسابياً بوحداته المتوالية هو إيقاع وانتظام، ولكن هناك من الإيقاعات والانتظامات ما يخرج عن هذا التحديد والقياس الزمني الحسابي وليس في هذا القول، كما تنسب إلي، ما يتضمن أو يعني الحكم بالعيب أو السلبية أو الجمود أو الآلية على تاريخ الشعر العربي كله، لأنه التزام بالإيقاعات والانتظامات الوزنية المحددة!

فلقد تنوع وتجدد وتطور وأبدع الشعر العربي طوال تاريخه المجيد في إطار هذا الإيقاع نفسه طوال المراحل المختلفة للتاريخ السياسي والاجتماعي العربي منذ العصر الجاهلي وإلى اليوم.. وأنت نفسك يا أستاذ حجازي خرجت على هذا الإيقاع على نحو «أرحب وأغنى وأكثر طواعية على التشكل الحر»، كما تقول في مقالك الأخير بحق، ولكن - كما تقول كذلك - مع احترامك لـ «الشرط الجوهري الذي يتميز به إيقاع الشعر وهو انتظام الزمن وتواليه»!! وذلك لأنك في إطار مدرسة الشعر الحديثة لم تلتزم البحور التقليدية وقوافيها، وإنما اتخذت من التفعيلة الواحدة - أي وحدة من وحدات هذه البحور - قاعدة «إيقاعية» سميت هذه المدرسة الشعرية الجديدة باسمها.. وهكذا لم تخرج هذه المدرسة الحديثة عن مفهومك للإيقاع الشعري عامة، باعتباره الانتظام المشروط بالقابلية للقياس والحساب القائم على التماثل والتوازي والتكرار لوحداته المختلفة. وما أرى أنني أسيء الظن بك يا عزيزي حجازي عندما أقول إنك تدافع عن هذا المفهوم للإيقاع الشعري، فالقضية هنا لا تتعلق بحكم قيمة بل بحكم واقع، ولا تتضمن، كما توحي بعض كلماتك، حكماً بأفضلية الشعر الخالي من الإيقاع الوزني والشعر الحديث عامة على

التراث الشعري القديم، أو الدعوة – كما تقول – إلى القطيعة مع الروائع القديمة وتدميرها كما فعل الشيوعيون المتحمسون في أعقاب الثورة الروسية! وكما يفعل الطالبان في أفغانستان الآن، فهذا مرة أخرى خلط وتخليط. إن القضية في جوهرها يا أستاذ حجازي، هي أن الإيقاع والانتظام في الشعر لم يعد يقتصر على الإيقاعات الوزنية التقليدية أو على أحادية التفعيلة، مع كل الاحترام والتقدير للإبداع في إطارهما والاستمتاع به، إنما هو أعمق من ذلك. وفي تقديري أنك أنت نفسك يا أستاذ حجازي قد تجاوزت هذه الحدود الوزنية في مقالك الثاني المعنون «الإيقاع هو الشاعر» تجاوزاً جزئياً كما أشرت في بداية مقالتي هذه – وذلك بقولك: «إن الإيقاع لا يمكن أن يكون وحده دالاً على شيء وإنما يكون نشيطاً وخاملاً، بطيئاً أو سريعاً، جامداً أو طيعاً، متجدداً متنوعاً أو رتيباً مكروراً بما تدل عليه الكلمات التي يتجسد فيها»، فبهذا أخرجت الإيقاع من مجرد وزنيته الخالصة بإضافة دلالة الكلمات إليه، بل وطريقة قراءة الشعر نفسها التي لصديقنا الدكتور مصطفى ناصف اهتمام خاص بها، بل أرى أنك تجاوزت كذلك مفهومك العام للإيقاع تجاوزاً أكثر عمقاً بقولك في مقالك الأخير «إن الإيقاع موجود في النثر وموجود في

الفنون التشكيلية، ولكنه إيقاع يختلف عن الإيقاع الموجود في الشعر؛ لأن عناصره ليست متماثلة وغير منتظمة»، معنى هذا أن هناك إيقاعات غير تماثلية وغير منتظمة في الفنون التشكيلية بل في الموسيقى الحديثة، كذلك على حد تعبير الأستاذة الدكتورة سمحة الخولي في حديثها معي عن دعوة سترافنسكي إلى موسيقى ذات إيقاعات هادرة غير منتظمة!

وإذا صح هذا في مجال الفنون التشكيلية والموسيقية وغيرها، فلماذا لا يصح كذلك في الشعر، وبخاصة أنه أصبح ظاهرة قائمة منتشرة بالفعل؟!

لهذا أحرص على تذكيرك يا أستاذ حجازي بما في تراثنا الفكري والنقدي القديم من تفتح منهجي ومعرفي في تقييم الشعر. دعك من رفض الشاعر أبي العتاهية للعروض وإن كان لموقفه هذا دلالة في عصره.. وأكتفي ببعض الأمثلة لضيق مجال الكتابة في ركنك الثقافي هذا، فالفارابي يقول إن جوهر الشعر وجوهره عند القدماء هو «أن يكون مؤلفاً مما يحاكي الأمر، وأن يكون مقسوماً بأجزاء في أزمنة متساوية». ثم يقول: «وهي ليس بالضرورة قوام الشعر وجوهره، وإنما هي أشياء يكون بها الشعر أفضل». ويقول الفارابي كذلك «إن الجمهور وكثيراً من الشعراء يرون أن القول إذا كان مؤلفاً مما

يحاكي الشعر ولم يكن موزوناً بإيقاع، فليس يعد شعراً، ولكن يقال هو قول شعري، فإذا وزن مع ذلك وقسم أجزاء صار شعراً». على أننا مع حازم القرطاجني (من نقاد القرن السابع الهجري)، ومحمد القاسم السجلماسي (من نقاد القرن الثامن الهجري)، نجد رؤية أعمق للشعر؛ فعمود الشعر عندهما هو التخييل، والتخييل هو المحاكاة والتمثيل من دون حكم بالصدق أو الكذب، والتخييل عندهما هو السمة الجوهرية التي تكسب القول صفة الشعر ويليها الوزن والقافية في الأهمية، ولهذا يشتركان في تعريف الشعر بأنه التخييل والاستفزاز، أي التأثير والفاعلية في المتلقي. هذا ما كان من بعض اجتهادات نقدية في مفهوم الشعر منذ قرون بعيدة في تاريخنا الأدبي، فأين منها هذا الموقف القاطع الرافض أن يمنح قصيدة النثر «أو القول الشعري» ربما على حد تعبير الفارابي، حق المواطنية الشعرية في عصرنا، على رغم أنها أصبحت في قلب الواقع الشعري العالمي والعربي أردنا أم لم نرد؟!

لقد ارتضيت يا أستاذ حجازي أن تسمي قصيدة النثر بالنثر الغنائي، كما اقترح الصديق الأديب يوسف الشاروني.. وأحسب أن العزيز يوسف كان يشير بهذه التسمية إلى ديوانه «المساء الأخير» الذي استمتعنا بالاستماع إليه منه منذ نصف

قرن، وكان إرهاصاً في تقديري بقصيدة النثر، ولعله كان يشير ضمناً كذلك، إلى التجربة الرائدة الشعرية للصديق الأديب بدر الديب المسماة «حرف الح» التي أعدها تجسيداً رائداً رفيع المستوى لـ «قصيدة النثر» هذه الظاهرة الشعرية التي لا تعني القطيعة مع تراثنا الشعري ذي الإيقاع الوزني في الماضي أو الحاضر أو المستقبل. وإنما هي - كما ذكرت في مقالي السابق - فصل جديد في ديوان الشعر العربي يحتاج إلى مزيد من الاستيعاب النقدي والتنمية الإبداعية. ولهذا تصورت يا عزيزي حجازي أنك أخذت تقترب من التقييم الإيجابي لهذه الظاهرة الشعرية، خاصة أنك في مقالتيك الأخيرتين لم تعد تقصر الإيقاع على مفهومه الوزني الحسابي القياسي، اللهم إلا في الشعر، ولكنك رأيت أن هناك نثراً شعرياً، علاوة على تحريرك للإيقاع والانتظام من حدود التماثل والتكرار والقياس الزمني، رغم تنوع أشكاله واختلافها، وتمييزك الواضح بين الانتظام التماثلي والانتظام غير التماثلي، كما في فنون النثر والفن التشكيلي مثلاً، ولهذا لم يعد مفهوم الإيقاع عندك هو «في كل فن توازن وحركة وتردد وانسجام» إلى غير ذلك، وبرغم هذا أراك يا أستاذ حجازي في نهاية مقالك الأخير تنتقل، لا أدري هل من باب السخرية، أو من باب

الجد الذي يختفي وراء السخرية التي لا مجال لها، تنتقل من الحوار الموضوعي حول مفهوم الإيقاع في التعبير الشعري إلى تبرير اعتبار بعض الأدباء المصريين أن إيقاع الشعر ترجمة لإيقاع الكون وحركة الأفلاك، وربط هذا بالتجربة الصوفية والرقص الصوفي الذي يتيح لأرواح الراقصين الطيران تحقيقاً للشوق للاتحاد بالعالم!

حقاً، يا عزيزي حجازي إن العالم الأكبر - كما يقول الشاعر - ينطوي فينا نحن الجرم الأصغر.. ومع ذلك يختلف إيقاع حركة التصوف الإسلامي ليس فقط بينها وإيقاع حركة الكواكب والنجوم، كما تقول، بل بين الاتجاهات والتعابير الصوفية المختلفة، ولولا ضيق المجال في ركنك الثقافي، ولولا أن هموم الشطح السياسي السلبي في أمتنا العربية هذه الأيام تشغلني عن هذا الشطح الصوفي الإبداعي؛ لبينت لك اختلاف إيقاع الشطح الصوفي بين أحادية وحلولية الحلاج، ووحدوية العالم عند ابن عربي، وجسارة المفارقات الحادة في الخبرة الصوفية الغنية عند النفّري، فاسمح لي يا عزيزي حجازي أن أجتزئ الكثير مما أحب إضافته لأعود إلى همنا الإيقاعي لأقول لك: إن هذه الظاهرة الشعرية - قصيدة النثر - هي جزء من ظاهرة ثقافية أكبر في عصرنا الراهن، فلقد أصبح الإيقاع

في مختلف أشكال التعبير الأدبي والفني والعلمي أكبر من مجرد تكرار مطرد لوحدات قياسية متساوية حسابياً وزمنياً، ولقد تمرد فن التصوير على قاعدة وزنية هي قاعدة المثلث الذهبي، فقامت التأثيرية والتعبيرية والتكعيبية والسيريالية، والكولاج إلى غير ذلك، وخرجت العمارة الجديدة من التجانس والتوافق والسيمترية إلى عمارة ما يسمى بما بعد الحداثة، وتنوعت أبنية الإبداع الروائي السينمائي والمسرحي وخرجت عن حدود التنمية الطولية المنتظمة لأحداثها وشخصياتها، وأصبح حساب الاحتمالات ومبدأ عدم اليقين وقانون الفوضى والخيوط الوترية، من الأبنية التكوينية للنظرية العلمية اليوم في مجالي الفيزياء والرياضيات دون أن تخرج عن حدودها العلمية الموضوعية. وكذلك قصيدة النثر، إنها – كما كررت – فصل جديد في ديوان الشعر العربي علاوة على العالمي، يتطلع إلى مزيد من القدرة المعرفية والتعبيرية والحرية والنقدية والإبداع، ولهذا إذا كان من حق الشاعر الأمريكي روبرت فروست في زمانه، أن يتمسك بأن يلعب التنس عبر الشبكة – كما تقول يا أستاذ حجازي في مقالك قبل الأخير، رافضاً التنس الحر – أقصد الشعر الحر، ففي أيامنا هذه يمكنك يا عزيزي حجازي، ويمكن لمن يشاء من الشعراء، أن يلعبوا

التنس عبر شبكة الأوزان، ومن حقهم كذلك أن يلعبوا من دونها، على أن المهم يا أستاذ حجازي ألا يقف خبراء وكبراء لعبة التنس «الوزني» ضد لعبة التنس «النثري» ويدفعوها خارج الملعب الشعري!

مع عميق تقديري وخالص مودتي

محمود أمين العالم

١٥- كلمة أخيرة

هذه كلمتي الأخيرة في هذه السلسلة التي بدأتها بالكلام عن قصيدة النثر، ثم انتقلت منها للكلام عن الإيقاع في الفن عامة وفي الشعر بوجه خاص.

وقد سرني أن تجد هذه المقالات صدى واسعاً لدى القراء المهتمين ولدى الشعراء والنقاد المختصين، وأن تدفع بعضهم للمشاركة فيها ومناقشة ما ذهبت إليه اتفاقاً واختلافاً، سواء في هذه المساحة التي رحبنا فيها بعدد من الشعراء والنقاد منهم محمود أمين العالم، وحسن طلب، وسعيد توفيق، وماهر شفيق فريد، وأحمد درويش، أو في بعض الصحف الأخرى التي اطلعت على بعضها، ولم يصلني بعضها الآخر.

ولقد تميزت المناقشة بالرصانة والتبصر والشعور بالمسؤولية، وإن تطفل عليها أحياناً، كما يحدث في كل

المناقشات المفتوحة، أدعياء ومتسكعون!

ومن الواضح أنها لم تغير موقف أي من أطرافها الذين يدافعون عن قصيدة النثر ويعتبرونها شكلاً من أشكال الشعر، والذين يتخذون منها موقفاً سلبياً، ويعتبرونها شعراً ناقصاً؛ لأنها نثر ينقصه الوزن والإيقاع.

لكن بقاء المواقف كما هي لا يقلل من أهمية النتائج التي حققتها المناقشة، وأولها أن المؤيدين لقصيدة النثر والمعارضين لها أصبحوا أقدر على فهم مواقفهم التي لم تكن واضحة في بداية المناقشة كما أصبحت واضحة في نهايتها. ويكفي أن نتأمل ما طرأ على استخدامنا للمصطلحات التي استخدمناها ونحن نناقش الموضوع.

حين نتحدث عن قصيدة النثر ماذا نعني بكل من المصطلحين المستخدمين في هذه الإضافة. هل تكون القصيدة المنسوبة للنثر أو المضافة إليه هي نفسها القصيدة بالمعنى المتعارف عليه، أي القصيدة الموزونة؟ بالطبع لا.. إذاً، ماذا تكون؟ وهل يكون النثر الذي يستخدم في كتابة «قصيدة» من هذا النوع هو النثر المستخدم في كتابة المقالات أو الدراسات أو القصص؟ فإذا كانت الإجابة بالنفي فما هو إذاً، هذا النثر؟ ونحن نتحدث عن الوزن، ونتحدث عن الإيقاع كأنهما

مترادفان.. هل هما مترادفان؟ هل الوزن في الشعر هو نفسه الإيقاع فيه؟ أم الإيقاع عام والوزن خاص؟ بمعنى أن كل فن من الفنون – إن لم نقل كل كائن حي وكل ظاهرة طبيعية – له إيقاعه الخاص الذي يتميز به، أما الوزن فهو المادة الأولى في إيقاع الشعر بالذات؟

لا شك في أن للنثر إيقاعاً خاصاً به ليس هو الإيقاع المستعار أحياناً من الشعر والمتمثل في السجع، والتركيبات النحوية غير المألوفة، وإنما هو إيقاع آخر يعتمد على العناصر المعنوية في مقابل العناصر الصوتية التي يعتمد عليها إيقاع الشعر.

والفنون التشكيلية هي الأخرى لها إيقاعاتها، وهي تتمثل في عناصر وتقنيات وأنماط تتكرر دون انتظام طبعاً، وإلا كانت زخرفة، كما نرى في استخدام المصورين لألوان معينة، أو أساليب في الإضاءة، أو طرق خاصة في تكوين اللوحة وبنائها. وكما نجد في تشكيلات أعمدة المعابد أو المساجد، وتكرار الأقواس المتماثلة أو المختلفة، والعلاقات العضوية القائمة بين المساحات والحوائط، وبين الكتل والفراغات.

وكما أن الأذن تعشق قبل العين أحياناً، كما يقول بشار بن برد، فالعين تدرك أنواعاً من الإيقاعات لا تدركها الأذن: لأنها

إيقاعات بصرية ترى وتختلف عن الإيقاعات الصوتية التي تسمع ومنها إيقاعات الشعر والموسيقى. وكما تختلف إيقاعات الفنون التشكيلية عامة عن إيقاعات الشعر والموسيقى يختلف إيقاع الشعر عن إيقاع النثر، وفي هذا مجال واسع للخلط لأن النثر والشعر معاً فنان لغويان.

ومادمنا قد اتفقنا على أن الإيقاع موجود فيهما معاً، فهو موجود في قصيدة النثر التي يرى بعض النقاد أنها تخلو من الوزن، لكنها لا تخلو من الإيقاع، وهذه مغالطة يجب أن ننتبه لها؛ لأن إيقاعات النثر معنوية، تتحقق عن طريق الصور والمعاني أكثر منها صوتية، والعكس بالعكس في الشعر.

الإيقاع في الشعر يقوم أولاً بالوزن الذي يتألف من المقاطع الصوتية المتماثلة، لكن الشاعر يستخدمه بطريقته الخاصة، ويتلقاه القارئ مع سواه من العناصر اللغوية والمعنوية التي تتألف منها القصيدة، ويتذوقه بطريقته الخاصة، وهذا هو الإيقاع.. الايقاع إذاً، هو الوزن وقد تجسد في القصيدة.

وكما أن إيقاع الشعر غير إيقاع النثر، فلغة الشعر تختلف عن لغة النثر مع أنهما في الأصل لغة واحدة. مفردات النثر تعني ما تعنيه في المعجم، أما مفردات الشعر فتستمد معناها

من القصيدة أو السياق، والجملة في النثر تتبع القاعدة النحوية في أغلب الأحيان، أما في الشعر فيجوز للشاعر ما لا يجوز لغيره، لأن الشاعر حر، لكنها حرية مشروطة بشرط، هو أن يظل داخل حدود الشعر، فإن خرج منها إلى النثر، فَقَدَ ما كان ممنوحاً له من الامتيازات المقصورة على الشعراء.

١٦- إضافات وتعقيبات

(أ) رسالة من ماهر شفيق فريد

الأستاذ أحمد

أكتب إليك هذه الكلمات بعد فراغي من قراءة سلسلة مقالاتك «قد أفسد القول حتى أحمد الصمم»، لأضم صوتي إلى صوتك وأدعو شعراء قصيدة النثر إلى وقفة مع الذات، نزيهة وموضوعية، عسى أن نصل إلى كلمة سواء.

لقد كنت من أكبر أنصار قصيدة النثر من حيث المبدأ، وقد كتبت على صفحات «الأهرام» منذ سنوات قلائل إن المستقبل لقصيدة النثر، ولكني أجدني الآن مضطراً إلى مراجعة موقفي، فلست أرى لها مستقبلاً يذكر، وإنما أرى حاضراً بائساً وماضياً فيه درر قليلة وخبث كثير.

(١) الحق في التجريب - كما قال لويس عوض في مقدمته لديوان «بلوتولاند»، وكما تقول هنا - حق أولي من حقوق

الإنسان، طبيعي ومقدس ولا يقبل التجزئة، لكن التجربة، تعريفاً، محاولة قد تصيب وقد تخطئ، واحتمالات الخطأ فيها أكثر كثيراً من احتمالات الصواب، وشاعر قصيدة النثر حاطب ليل، يتلمس طريقه في غابة دروبها غير مطروقة ولا معبدة، فاحتمال ضلاله أكبر من احتمال ضلال من يسير في ظلال موروث السابقين.

(٢) قصيدة النثر في أعلى تجلياتها - عند بودلير ورامبو ولافورج ولوتريامون، وعند أوسكار وايلد وإليوت - لا تقل امتلاء بالصور ولا تفجراً بالإيقاع الداخلي - المتولد عن حركة الفكر - والتوفيق بين النقائض وصراعها، والمراوحة بين أطوال السطور، والتكرار، والوقفات وكسر التوقعات السمعية، والعلاقات بين السواكن وحروف اللين، والمراوحة بين الخبر والإنشاء، عن الشعر الموزون.. ولكن أين نجد مثل هذه الفضائل التعويضية في تلك الإفرازات المريضة الهلامية التي يخرجها شعراء قصيدة النثر وشواعره عندنا؟

(٣) أغلب ما ينشر عندنا تحت مسمى «قصيدة النثر»، انظر مثلاً الكثير من محتويات «أدب ونقد»، و«أخبار الأدب»، ليس نظماً رديئاً فحسب، وإنما هو أيضاً نثر رديء، وطوبوغرافية المطبوع منه على شكل أسطر مستقلة لا تستطيع أن تخفي

الحقيقة الدميمة المتمثلة في أن هذا «الكلام» مجرد رص لألفاظ، وسعي إلى الغرابة والإدهاش: حيث لا عقل أصيلاً هناك، ولا خيال مجنحاً، ولا قدرة على التشكيل.

(٤) الإبداع الفني - كما يقول إليوت في أشهر مقالاته (١٩١٩) - نقطة تقاطع بين الموروث والموهبة الفردية، وكثير من شعراء هذا الجنس الأدبي الهجين لا يحسنون قراءة بيتين من التراث الشعري العربي، وموهبتهم الفردية - إن وجدت أساساً - ناقصة النمو، بل خديجة: لأنها لم ترتو من الاحتكاك بخبرات السابقين، لهذا تخفق صورهم - مهما بدت جريئة غير مألوفة - في أن ترسم أفقاً جديداً أمام القارئ، وتظل تراكيبهم النحوية أقرب إلى الركاكة والخرق، وتعوزها صنعة الفن الرهيفة التي لا تتأتى لشاعر - إلا بعد مران طويل واقتراب - يعقبه ابتعاد عن آثار السابقين.

(٥) لغة الشعر العربي - كما تقول - «تعتمد على الإيقاع الذي يتحقق بالوزن قبل أي عنصر آخر» هذا جزء من عبقرية اللغة وخصائصها الباطنة. وغياب الوزن، بعد غياب القافية، عن نماذج قصيدة النثر يحرمها «أولاً» من الحق في أن تعد شعراً، و«ثانياً» من أن ترسخ في ذاكرة القارئ بفضل إيقاعها الموسيقي، وأنا أفترض أن الشعر الحق يحفر ذاته في الذاكرة،

كأنما بمبضع من فولاذ، ولا ينزلق من فوقها دون أن يترك أثراً كما تنزلق أمواج البحر فوق صخرة طحلبية مخضلة.

(٦) قصيدة النثر - كما قلت في كتابك «أحفاد شوقي» (١٩٩٢) - شعر ناقص وهي في أحسن الأحوال نثر يطمح إلى بلوغ وضع الشعر، مثلما تطمح كل الفنون - في رأي شوبنهور وباتر - إلى وضع الموسيقى، حيث لا انفصام بين الشكل والمحتوى.

قصيدة النثر رافد صغير من روافد التيار الشعري، ولكنها لا يمكن أن تكون هي التيار الأساسي.

(٧) سيبتهج قوم كثيرون من المحافظين لما قلته وما أقوله هنا، ولكن فليعلموا أن إخفاق تجربة قصيدة النثر - في الأغلب الأعم - لا يعني نجاحاً لمنظوماتهم العمودية الميتة (ثمة شعر عمودي حي لعبدالمنعم الأنصاري وأبي همام وقلائل آخرين)، وهي صور ناصلة من آثار السابقين، كلا النهجين سيئ وكلاهما مفتقر إلى شعلة الإبداع الحق، الأول لأنه يقطع جميع جسوره مع الموروث الذي يمده بدماء الحياة، والآخر لأنه لا يعدو أن يكون نسخاً أو تناسخاً، مع حد أدنى من التطوير، لرؤى وتعابير كانت جديدة في زمانها، ولكنها الآن أشبه بالرواسم (الكلشيهات)، واستعارات ميتة، هل ثمة ما

هو أكثر مواتاً من جريدة الأمس؟

د. ماهر شفيق فريد

أستاذ مساعد الأدب الإنجليزي بآداب القاهرة

(ب) معنى الشعر في موسيقاه

الأستاذ الشاعر

أود أن أعرب لكم عن إعجابي الشديد بمقالاتكم الأخيرة عن قصيدة النثر، وهو إعجاب لم ينتقص من اختلافي معكم حول بعض التفاصيل التي جاءت بهذه المقالات؛ إذ إن التفاصيل هنا لا تهم ما دمنا نتفق على الأصول والأفكار الرئيسية. ومناط إعجابي أن مقالاتكم قد واجهت بجرأة وبكثافة ما يمكن أن نسميه بـ «سلطة قصيدة النثر في حياتنا الأدبية»، وكشفت بطريقة التعرية عن أزمة حقيقية في واقعنا الأدبي والثقافي عموماً..

إن ما يمكن أن نسميه بـ «سلطة قصيدة النثر» هو من قبيل كل المحاولات التي تسعى إلى تحديد الإبداع الأدبي والفني عموماً في أسلوب أو شكل فني ما، وفي مجال الشعر خصوصاً؛ فإن هناك جيوشاً من المشتغلين بالشعر يمارسون قصيدة

النثر، ويدعون إلى سلطتها، بدعوى تحرير النص الشعري من القواعد والقيود التي تحكم تشكيل النص الذي يسمونه تقليداً، وبدعوى «الحداثة» تارة، و«ما بعد الحداثة» تارة أخرى، وما شابه ذلك من مفاهيم غالباً ما يجلهون كنهها وأصولها الفلسفية التي أنتجتها.

ومن المفارقات العجيبة أن هؤلاء الذين يدعون إلى التحرر في الإبداع هم الذين يمارسون في الوقت نفسه سلطة على الإبداع، حينما يدّعون أن هذا الشكل أو الأسلوب الفني هو الأسلوب الوحيد الجدير باسم الإبداع الشعري. ومثل هؤلاء ينسون أو يتناسون أن المنظور أو الشكل الفني ليس سوى أسلوب المبدع في رؤية الأشياء والعالم، أما العالم نفسه فلا يفرض أية أساليب ولا يتشبث بأي منها (كما بيّن لنا ميرلوبونتي في دراساته العميقة المسهبة)..

ولا شك أن هناك محاولات محدودة لشعراء حقيقيين كتبوا ما يسمى بقصيدة النثر بشيء من روح الشعر. ولكن مكمن الخطورة، أن هذه المحاولات المحددة في ممارسة هذا الشكل الفني تحديداً الذي يقوم على التحرر التام من كل وزن أو قافية، هي محاولات تمثل دعوة صريحة للمتشاعرين والطامحين إلى ممارسة تجربة الشعر لكي يتجرؤوا على فن

الشعر، دون أن يتمرسوا عليه باعتباره فناً من فنون القول أو اللغة، ينبغي معرفة أسراره وأصوله.

ومثل هذه المعرفة هي ما يتنصل منه أغلب كتاب قصيدة النثر بدعوى التحرر من القيود والقواعد، وهم بذلك يجهلون أو يتجاهلون أن التجديد أو التجريب في الإبداع الفني غير ممكن أصلاً إلا باعتباره تجاوزاً لأسلوب فني مارسناه وعانينا خبرته من قبل. أعني أن الشاعر الذي لم يتمرس على النظم ولم يحسن كتابته، لن يستطيع أن يكتب قصيدة النثر.

للشاعر إذاً، الحق في أن يستخدم ويجرب ما شاء من أساليب الكتابة، بشرط أن يعي في المقام الأول أن هذه الأساليب ينبغي أن تظل أساليب شعرية، فلا تنكر ماهية الشعر أو تتنكر لها. وبشرط أن يعي في المقام الثاني أن الخروج على أسلوبٍ أو شكلٍ فنيٍ شعريٍ ما، لا يعني نبذه أو إنكاره، وإنما يعني فقط تجاوزه، وهو تجاوز لا يمكن أن يحدث إلا من خلال معاناة وخبرة حقيقية بما نريد أن نتجاوزه، بل إننا يمكن أن نزيد على ذلك فنقول – مع هيجل – إننا في تجاوزنا لشيء ما لا نملك إلا أن نبقي عليه ونحفظه معنا.

ومعنى هذا أن ما نتجاوزه لا يتم نفيه وإنكاره أو استبعاده، وإنما يتم رفعه إلى حالة حضور متخذاً صورة أو

شكلاً جديداً من خلال اندماجه أو انصهاره مع شيء آخر. فما الذي ينبغي أن يبقى دائماً معنا في ممارسة الأساليب المختلفة من فنون القول الشعري؟ وإلى أي حد تحفظ قصيدة النثر «شعرية» القصيدة؟

الشعر - كما أفهمه - هو «فن القول في المقول»: وفن القول هو فن الكلام أو اللغة التي تقول فتفصح حينما تعني أو تصور شيئاً ما، غير أن ما يميز الشعر عن غيره من فنون القول، أن ما تعنيه وتصوره لغة الشعر لا يوجد ولا يحيا إلا في الكلام المقول أو المنطوق، حتى وإن لم ينطقه أحد وظل مكتوباً.

فالشاعر هو الذي يستنطق اللغة لتعلن عن حضورها الصوتي والموسيقي الذي يتم فيه - ومن خلاله فقط - الإفصاح عن معنى أو تصوير شيء ما.

وعلى هذا النحو، فإن الكلمة الشعرية تظل دائماً غير قابلة للاستبدال، لأن معناها يكون حاضراً في تأثيرها الصوتي الموسيقي الذي يتشكل من خلال علاقته العضوية بالسياق الصوتي الكلي للجملة الشعرية. فالكلمة الشعرية من خلال حضورها الصوتي الموسيقي يكون لها نفس كثافة الحضور الحسي الذي يكون للأشياء، والذي يتبدى في ملمسها ومذاقها؛

إنها تشبه ملمس ثمرة الخوخ، ومذاق ثمرة الكمثرى، وحضور العشب والأشجار، وغير ذلك مما لا يمكن وصفه أو استبداله.

تلك هي الشعرية، وهي خاصية يمكن محاكاتها بدرجات متفاوتة في كثير من فنون القول أو لغة النثر، ولكن فن الشعر هو الذي يحفظ هذه الخاصية ويبقي عليها باعتبارها عين ماهيته، أما فنون القول أو النثر الأخرى - كالرواية مثلاً - فإنها تحاول أن تحاكي هذه الخاصية لتضفي قيمة جمالية على قيمها الجمالية الخاصة بها، والتي تستمد منها قوامها. والشعر يحفظ خاصية الشعرية هذه ويرفعها إلى ذروة تألقها من خلال الوزن والقافية. صحيح أنه لا يكفي أن يكون الشعر موزوناً ومقفى لكي يكون شعراً حقيقياً، ولكن هذا لا يحدث إلا في قصائد المتشاعرين الذين يفهمون الوزن والقافية باعتبارهما حلية شكلية، لا باعتبارهما جزءاً من نسيج الشعر، وبالتالي جزءاً جوهرياً في موسيقى اللغة الشعرية التي تأتي مشربة بمعناها.

أما الشاعر الأصيل، فإن أوزان قصائده وقوافيها تأتي بلا تكلف أو اصطناع كما لو كانت تأتي وفقاً لألحان سماوية. وفي هذا يقول شوبنهاور عن القافية: «إن الأمارة التي يميز بها المرء على الفور الشاعر الأصيل.. هي تلقانية قوافيه..

نقوافيه تأتي من تلقاء نفسها كما لو أنها قد جاءت وفقاً لترتيب إلهي».ولو نظرنا إلى قصيدة النثر في ضوء هذا كله فماذا نحن واجدون؟

إن قصيدة النثر في أعلى صورها الممكنة تحاول أن توجد إيقاعاً للغة الشعرية بمنأى عن الوزن والقافية. وبذلك فإنها تحاول أن توجد موسيقى الشعر بأدوات موسيقية أقل عدداً وعدة؛ فإيقاع البناء اللغوي ذاته الذي يعتمد على تداعي الكلمات والتقديم والتأخير والإعادة والتكرار والتكثيف.. وكل ذلك هو مما يمكن تحقيقه في النظم على أفضل نحو. ولذلك نجد أن التعريفات التي تقدم لقصيدة النثر تظل دائماً تعريفات لشكل فني سالب أو منقوص، فهي دائماً ما تعرَف في الموسوعات على أنها ليست كذا.. وغير كذا.. وبلا كذا.. وتفتقر إلى كذا؛ فهي كالقصيدة الغنائية القصيرة، ولكنها بلا وزن أو قافية، وتختلف عن الشعر الحر في افتقادها الوقفات في نهاية الأسطر، والإيقاع المنتظم الذي يأخذ شكل التفعيلة، وحينما يتم تعريف قصيدة النثر تعريفاً إيجابياً، يأتي هذا التعريف فضفاضاً غائماً بلا هوية.

أ. د. سعيد توفيق

آداب القاهرة

(ج) الإيقاع ونبضات القلب

الشاعر الكبير:

في تجارب عن «الأم البديلة» Surrogate Mother اكتشف العلماء أن أهم ما يربط الطفل بأمه في أغلب الحيوانات الرئيسية Primates، هو دقات القلب: فقد انتزعت صغار القردة من أمهاتها ووضعت أمامها في أقفاصها بدائل عديدة للأمهات: هيكل من الحديد مغطى بالشعر، وهيكل به ثدي صناعي يفرز اللبن، وهيكل مدفأ بدرجة حرارة الأم، وهيكل به جهاز يصدر أصواتاً لنبضات القلب، وعندما تعرضت صغار القردة للفزع من خطر ما، فإنها اتجهت بلا استثناء للهيكل الأخير، فالأم بالنسبة للحيوانات الرئيسية هي نبضات وإيقاع القلب، ولعل هذا يفسر لنا لماذا يثير الإيقاع السريع أعصابنا، ولماذا يبعث فينا الإيقاع البطيء الهدوء والشعور

بالأمان؟ لعل هذا يفسر لنا لماذا نحب الايقاع في الموسيقى.. وفي الشعر.

د. سمير حنا صادق

(د) رسالة من حسن طلب

الشاعر الرائد:

أسعدني أن أتابع باهتمام سلسلة مقالاتكم الأخيرة بجريدة الأهرام حول قصيدة النثر، وما آلت إليه حال الشعر بسببها هذه الأيام، ومع اتفاقي معكم في مجمل آرائكم التي طرحتموها في تلك المقالات، إلا أنني أود أن أسوق بعض الخواطر التي قد تضيف شواهد وأدلة مستمدة من علم الجمال.

وأول ما أود أن أبدأ به، هو ملحوظة عامة تتعلق بحال النقد عندنا اليوم، إننا نعيش أزمة في النقد هي السبب الأساسي في كثير من الاضطراب الذي بدأ يؤتي ثماره المرة الفجة على ساحة الإبداع عامة، والإبداع في الشعر خاصة، وأكاد أظن أن عجز النقاد المعاصرين أحياناً، وتواطؤهم وجهلهم أحياناً أخرى، وتفرغهم للبحث عن المناصب والمكاسب العاجلة

أحيانا ثالثة، هو الذي فتح الباب أمام أدعياء الشعر، ليتسللوا زرافات ووحداناً، حتى غصت بهم الساحة، وامتلأت المنابر الإعلامية والصحافة الأدبية خاصة، بصفوف مجندة منهم تعمل على نشر قصيدة النثر وتسييدها، بمباركة من النقاد ومصانعة منهم. ولا شك في أننا كنا بحاجة في مواجهة هذه الظاهرة، إلى نقاد كبار، لا يتسلحون بالرؤية الثاقبة والفهم العميق فحسب، بل يتسلحون أيضاً بالشجاعة والقدرة على فرز السمين من الغث، لكن هذه السلالة من النقاد الموهوبين الخلص، قد انقرضت – أو كادت – برحيل شكري عياد، رحمه الله، وبانشغال القلة الباقية منهم – مثل مصطفى ناصف – أمد الله في عمره – بقضايا نظرية وفلسفية مهمة، ولكنها بعيدة عن أن تكون مؤثرة مباشرة في مجال النقد التطبيقي، وهكذا أصبحت الساحة الشعرية مهيأة لكل من أراد أن يقتحم عالم الشعر من دون أن يمتلك الحد الأدنى اللازم لإقامة جملة صحيحة، أو حتى لقراءة نص شعري.

أما النقطة الثانية التي أود أن أشير إليها باختصار، فهي متعلقة بمسألة تأصيل قصيدة النثر أو البحث عن جذورها القريبة والبعيدة، وكنتم قد أشرتم إلى أنها تاريخياً، تعد أقدم في العصر الحديث من قصيدة التفعيلة، وكان دليلكم في هذا

هو نثر نيقولا فياض في نهاية القرن التاسع عشر، غير أنني أود أن أشير إلى محاولات عديدة في تراثنا الأدبي جرب فيها أصحابها المزج بين النثر والشعر، ولعلنا نذكر في هذا السياق قصيدة القاضي الفاضل التي جمعت بين شطر بيت موزون وسطر نثري، على التوالي، وهناك محاولات أخرى أقدم لا يتسع المجال لذكرها، وهذا يدل في رأيي على أن هناك قلقاً إبداعياً كان يفعل فعله ورغبة في الخروج على الرتابة الإيقاعية للبحور الشعرية المعروفة. ولعل قصيدة التفعيلة، وقد نجحت في أن تحرر الشعراء أخيراً من رتابة هذه البحور، تجسد آخر حلقة في سلسلة من المحاولات ذات تاريخ طويل.

وإذا كان النقاد القدامى حريصين على الفصل بين النثر والشعر، باعتبارهما (صناعتين) متمايزتين على رأي (العسكري)؛ فإن إدراك الخيط الرفيع الذي يربط بينهما كان قائماً، فقد جرب ابن الأثير في (الوشي المرقوم) أن يحل المنظوم وينظم المنثور، فنحن أمام دائرتين تتقاطعان لتكونا معاً منطقة صغيرة مشتركة بينهما، ومن دون بحث هذه المنطقة الصغيرة التي يتداخل فيها الشعر مع النثر، لن يكون الحديث عن قصيدة النثر كاملاً.

أما الدور الذي يلعبه الوزن في الشعر فربما يكون

الفيلسوف الفرنسي «جان ماري جويو» صاحب كتاب «مسائل فلسفة الفن المعاصرة». من أبرز علماء الجمال الذين توقفوا عنده، ولهذا الكتاب ترجمة جذابة مشرقة بقلم الدكتور سامي الدروبي.

لم يكن «جويو» فيلسوفاً فحسب، بل كان أيضاً شاعراً، وقد راعه أن يجد بعض شعراء عصره في القرن التاسع عشر، قد شرعوا في التخلي عن الوزن، مثل «ميشيليه» و«فلوبير» و«رينان»، وكأن الوزن مجرد حلية قد يزدان بها الشعر، وقد يتجرد عنها إذا أراد! فما كان منه إلا أن خص قضية الوزن وضرورته في الشعر ببحث مستفيض انتهى فيه إلى أن الوزن والقافية ضروريان لكل شعر حقيقي، وفنّد آراء الثائرين في أيامه، ممن كانوا يظنون أن الوزن لم يعد ملائماً للعصر الحديث، وكشف سفسطاتهم، وأثبت كيف أن الوزن عنصر ضروري وأساسي في الشعر، لأنه يعبر عن الحركة المصاحبة للانفعال الفني ويجسدها، وإذا كان النثر يتضمن شيئاً من الإيقاع الطبيعي للغة، فإنه إيقاع غير منتظم، يقول:

«إن الفسيولوجيا تعلمنا أن لغة الشعر الموزونة التي تستهدف التعبير عن الانفعالات قبل كل شيء، ترجع في أصلها إلى الانفعال، ومن الوقائع المشاهدة أن حركاتنا

تصبح موزونة موقعة حين نعاني انفعالات قوية» (ص ١٦٦ من الكتاب المشار إليه أعلاه).

ومن «جويو» إلى أحد المفكرين الجماليين البارزين في القرن العشرين، وهو «ديويت باركر» الذي عقد فصلاً مهماً في كتابه «أسس علم الجمال» - غير مترجم - حول جمالية الشعر، وكان الإيقاع عنده هو أهم العناصر التي يتميز بها الشعر جمالياً عن النثر، والإيقاع لا يتجسد في رأيه على النحو الأمثل إلا من خلال الوزن والقافية، ذلك أن الانفعال، أو الجانب العاطفي في الشعر يتطلب تكراراً منتظماً مطرداً، الأمر الذي لا نجده في النثر.

د. حسن طلب

(هـ) تنثير الشعر وتشعير النثر!

الأستاذ الشاعر..

تابعت بكل الاهتمام جانباً كبيراً من الحوار الثقافي الذي أدرتموه حول قصيدة النثر، والمناقشات التي أثارها في زاويتكم بـ «الأهرام» أو في الصحافة الأدبية الأخرى، واسمحوا لي أن أوجز بعض النقاط المتصلة بالقضية المثارة:

١ - لا شك أن الانفجار المعرفي الذي شهده العالم في العقود الأخيرة دفع الآداب والفنون إلى أن تطور من وسائلها، وتتأهب للاستجابة لمستجدات العصر، وتعالج جوانب القصور فيها، وتنمي عناصرها الإيجابية، وقد تستأصل بعض عناصرها المعوقة، والشعر فن من هذه الفنون، لكن الذين تقدموا لمعالجته من خلال «قصيدة النثر» - عندما اقترحوا بديلاً له - قرروا استئصال الروح عوضاً عن

استئصال الأعراض الضارة.

٢- كان الإصرار على مصطلح «قصيدة» هو الذي فجر الأزمة وخلط المفاهيم، وقد ألف الناس في أدبنا وفي كل الآداب أن الشعر شعر والنثر نثر، بل إنه كما يقول جون كوين في بناء لغة الشعر. «ليس الشعر مجرد شيء مغاير للنثر، بل هو مضاد للنثر»، ومن هنا لا يستسيغ الناس في لغتنا ولا في اللغات الأخرى أن تطلق كلمة «القصيدة» أو «البيت» على أي كلام نثري مهما تكن مقوماته، لكن مملكة الشعر تسمح بإعارة مفردات أخرى إلى مملكة النثر «التي لا تقل عنها هيبة وجلالاً»، ومنها كلمة «الشعري» أو «الشاعرية» التي يمكن أن تطلق على اللوحة أو اللحظة أو المقطوعة النثرية.

٣- ليست حرمة المجال الأسلوبي وخصوصيته بين الشعر والنثر مقصورة على أحدهما دون الآخر، فللنثر أيضاً حرمته، ومصطلحات الشعر وأساليبه قد تفسده، وقد لاحظ ابن خلدون في عصره ظاهرة مضادة لقصيدة النثر «التي هي في الواقع تنثير الشعر»، وكانت ملاحظة ابن خلدون على «تشعير النثر» واضحة عندما قال: «وأعلم أن لكل واحد من هذه الفنون أساليب تختص به عند أهله لا تصلح للفن الآخر، وقد استعمل المتأخرون أساليب الشعر وموازينه في المنثور من كثرة

الأسجاع، والتزام التقفية، وتقديم النسيب بين يدي الأغراض.. وإجراء المخاطبات على هذا النحو من أساليب الشعر مذموم، وما حمل أهل العصر عليه إلا استيلاء العجمة على ألسنتهم، وقصورهم لذلك عن إعطاء الكلام حقه في مطابقته لمقتضى الحال، فعجزوا عن الكلام المرسل لبعد أمده في البلاغة وانفساح خطواته، وولعوا بهذا السجع يلفقون به ما نقصهم من تطبيق الكلام على المقصود».

٤- ليس لقصيدة النثر - كما هو معروف - أي تعريف إيجابي، ولا خصائص واضحة، وهي فقط تعرف بالسلب، وقد أدى هذا إلى ظلم المبدعين القلائل ممن دخلوا مجالها، فقد تكاثر عليهم الأدعياء من كتاب الخواطر والهواجس والحكم المشوهة.. ومادامت الأبواب مفتوحة، وشرط الوزن والإيقاع لاغياً، وشرط الموهبة غير ضروري، ومادام المعنى في بطن «الناثر» أو في مكان آخر، فعلى القلة من المبدعين الحقيقيين في هذا الجنس الأدبي أن يتحملوا نتيجة الفوضى والاختناق.

٥- يقع المتحمسون لقصيدة النثر في خطأ رئيسي في المحاجة نابع من افتراض أن هذا الجنس جاء ليقتل «قصيدة الشعر» ويرثها ويحل محلها، ومن ثم كانت النزعة إلى تسفيه كل ميزة في قصيدة الشعر وإثبات أنها غير ضرورية، ومنها

خاصة «الوزن» الذي عرفه الشعر في كل آداب العالم الغنائية والموضوعية، وهذا الوزن الذي نسخر منه الآن كان بمثابة الأسد العجوز الذي يربض على مشارف قرية قريبة من الغابة، وكان بعض المتحمسين يشكون من صوته الرتيب المزعج بين الحين والحين، فاجتمعوا عليه وقتلوه وظنوا أنهم استراحوا، وبعد فترة قصيرة دهمتهم آلاف القردة التي تسكن الغابة وكانت تخشى الاقتراب من القرية في حمى الأسد، واحتلت منازلهم، وهذا ما حدث تماماً مع القصيدة في اندفاع آلاف من غير الموهوبين أفسدوا على المبدعين خصوصيتهم.

والزعم بأن الوزن، فضلاً عن الإيقاع، عنصر زائد، خطأ كبير عند من يدركون قوانين الفن، فليس المقصود في الشعر أن يمر اللفظ والمعنى في خط مستقيم أو مترهل من منبعه إلى مصبه، ولكن التعرج ودقته وانتظامه جزء من قوانين اللعبة، وانظر إلى النافخ في الآلة الموسيقية لو أنه جعل الهواء يدخل من ناحية ويخرج مستقيماً من الأخرى، ما أحدث إلا الصفير المزعج، ولكنه بتقطيعاته وحبسه وإطلاقه وتقارب وحداته أو تنويعها – عن طريق اللعب بثقوب الآلة – يحدث هذا النوع من الإمتاع الفني الذي جعل رامبو يسعى بالقصيدة إلى أن تكون «موسيقى قبل كل شيء» De la musique avant tout.

٦- ليس من الصحيح أن قصيدة النثر تمثل التطور الطبيعي للشعر في الآداب العالمية التي تتطور بالعكس، كما تتطور كل الفنون في اتجاه التخصص، وفي هذا يقول جون كوين:

«إن الشعر يبدو أكثر فأكثر شعرياً كلما تقدمنا مع تاريخه، وهي ظاهرة ربما ساعدت على تحديد المفهوم الحديث للجمال، حيث يلاحظ أن كل فن يشهد لوناً من الاستقطاب خلال لون من الاقتراب الذي يتزايد دائماً نحو الشكل الخالص المميز لذلك الفن؛ الشعر نحو الشاعرية الخالصة، والرسم نحو الفن المجرد وخصائص الرسم الخالصة.. إلخ».

كما أن «قصيدة النثر» ليست التطور الطبيعي للقصيدة العربية، ويكفي أن نقرأ آراء كبار شعراء العربية المعاصرة حولها، ومنهم نزار قباني الذي قال عنها: «إنها حمل خارج الرحم»!..

د. أحمد درويش

(و) حول مفهوم الإيقاع

....

استمتعت بكتاباتك النقدية التي تعيد لنا دوراً افتقدناه، ومجداً لفكر نقدي كان شاهداً على تحولات عظيمة مرت بمجتمعنا المصري، غاب بغياب أقلام فريدة التأثير، عميقة البحث والتحري والتعميق والتأصيل. ولقد اجتذبتني تلك الحوارية النقدية المتتالية، حول مفهوم الإيقاع ودوره المختلف حوله بين الشعر والنثر، تلك التي بدأها قلمكم على هيئة (مونولوج) – تجاوزاً – فتحولت إلى (ديالوج) بين صوتك النقدي التأصيلي، والصوت النقدي (.. العالم)، فالتمست أن تتحول الحوارية النقدية إلى (تريالوج)، ليس لأن رسالتي للدكتوراة (١٩٨٦م) كانت عن (الإيقاع في المسرح المصري)، ولكنه امتداد لحبل التأصيل الذي مددتموه، واتصال

بما ارتبط أو اشتبك به من نسج فكر العالم.

لعلك توافقني على أن قيمة كل شيء في الوجود تدرك بقياس جملة الروابط التي يتقيد بها مع غيره من الأشياء المتوافقة والمتعارضة معه أيضاً؛ فالفكر تدرك قيمته - في حالة القراءة - بما ترمز إليه من دلالات: بارتباطها بالمعنى، وبالموقف الذي دفع كاتبه إلى صياغته وحالته النفسية والمزاجية والاجتماعية، وكذلك بارتباط الكلمات بعضها ببعض، والطابع المعين والمؤثر الذي تتركه في متلقيها، وهذا المعنى يتقيد ويتحرر في آن واحد معاً - فهو مقيد بفهم المتلقي، وهو متحرر لعدم ثبات هذا المفهوم أو المعنى عند غيره، ذلك (أن اللغة لا تعيش في فراغ، وإنما تتفاعل مع الجوانب السياسية والاجتماعية في المجتمع) - بتعبير محمود فهمي حجازي - وربما مثل هذا القول كشرط موضوعي للبعد اللغوي الصوتي لما يسمى بالإيقاع Rhythm حيث يؤدي إلى تنظيم كل ذلك.

لأن الفكر مقيد بإيقاع هدف المفكر، وتتقيد أدوات هذا الفكر اللغوية والتعبيرية أو التصويرية بإيقاع هذا الفكر عينه؛ إذ إنه (لا غرض لإيقاع الكلام إلا أن يمثل إيقاع الفكر) - بتعبير بيرجسون.

والإيقاع: تقسيم جمالي للفراغ في الزمن، وهو تقسيم جمالي لفراغ في الكتلة أو الحين، تقسيماً مسافياً، قد يكون بين كتلتين أو حركتين أو أكثر، وهو أيضاً تقسيم للمسافة الزمنية لصوت أو أكثر في حالة تزامل أو تعارض أو تضاد بمقادير ونسب متتابعة ومتجانسة رغماً عن اختلافها، وبشكل منتظم سواء أكان وفق خطة مسبقة أم كان دون سابق تخطيط (مرتجلاً)، فالارتجال لا يخلو من الإيقاع؛ لأنه يعني حرية التنقل الأدائي اللحظي المتخلص عبر الإيقاعات والقيم البنائية الجمالية المعبرة وفق خيال المؤدي وثقافته العريضة التي تتيح له تغطية موضوع أو موقف أو حالة تغطية مناسبة ومقبولة، دون التزامه خطة إيقاعية أو بنائية سابقة على الأداء، وفي حالة من الحضور المتدفق.

ومعنى هذا أن الإيقاع: هو نظام تشكيل المرئي في المكان، وتشكيل المسموع في الزمان، بحيث يؤثر إمتاعاً وإقناعاً في المتلقي، وهو نظام تشكيل فترات الصمت والظلام بالتوافق مع المسموع والمرئي، وهو ما عرفه أفلاطون بأنه (تحقيق الحركة فيما يشاهد وفيما يسمع).

على ما تقدم فإن الإيقاع نوعان:

الإيقاع المرئي: وهو ما تلمسه العين من النسب غير

المنسقة وغير المنتظمة والمتتابعة، أو المتعاقبة في حيز مكاني، أو هو الصورة في حركة غير منسقة وغير منتظمة في تناسب من الحيز المكاني الذي يحويها على حالتها من الكبر أو الصغر، الإسراع أو الإبطاء، حسب التدفق الأدائي الذي يشف ويرق أو يكون على عكس ذلك، وهو يتحول إلى إيقاع فني عندما ينظمه الفنان، وينسقه في لوحة أو عرض مسرحي أو سينمائي مركب العناصر، أو حين ينظم الشاعر كلمات قصيدته في صور وأخيلة، وحين يلقيها فتتجسد صوراً متفاوتة الإدراك في ذهن متلقيها، متفاوتة التأثير في حسه.

الإيقاع السمعي: وهو ما تلمسه الأذن من الأصوات غير المنسقة وغير المنتظمة والمتتابعة، أو المتعاقبة في حيز زماني يطول أو يقصر، ينخفض أو يعلو، يرق أو يغلظ حسب العاطفة ودرجة الانفعال والتدفق، وهو يتحول إلى إيقاع موسيقي عندما يتحول الصوت إلى وحدات زمنية متساوية، منتظمة ومنسقة إلى وحدات قوية، ووحدات ضعيفة متموجة ومتدفقة، وفق ترتيب خاص وضوابط للنبر الضعيف والقوي، ولعلامات محددة للزمن وتركيب منسجم.

ولما كان المسرح فن التعبير الصوتي والحركي، والشعور الحاضر في الأداء وفي الاستقبال في آن معاً، فقد ضم بين

جوانحه الإيقاعين معاً، مضافاً إليهما إيقاع التلقي المتفاعل بالحضور تفاعلاً قد يكون وجدانياً، وقد يكون إدراكياً، وقد يكون وجدانياً إدراكياً في آن.

ولعلك توافقني على أن كل فعل في الوجود، يتقيد بإيقاعاته الخاصة بالتوافق مع إيقاع المحيط العام، وسواء كان هناك توافق أم تعارض فإنهما يتسقان في وحدة.

وأخلص مما تقدم، إلى أن لكل فعل صوتي أو حركي قيداً إيقاعياً؛ إذ إن الإيقاع تقييد للأداء بزمن محدد متتابع تقييداً جمالياً، تقبله أذواق في مجتمع ما متلق له، رؤية أو سماعاً أو لهما معاً، في حالة من توافق إيقاعاته مع إيقاعات الفعل الذاتية، وترفضه أذواق في مجتمع ما متلق له، رؤية أو سماعاً في حالة تنافر إيقاعاته مع إيقاعات المجتمع المتلقي له.

وأخلص أيضاً إلى أن للصمت إيقاعاً، على اعتبار أن الصمت انقطاع الصوت لمدة زمنية ذات قياس نسبي، وانقطاع الصوت لا يعني انقطاع الانتقال خلال الهواء عبر الاهتزازات، لأن الصوت هو نتاج نهائي لارتطام الاهتزازات بآليات الأذن ينتج عنه السمع، وللظلام إيقاع أيضاً، لأن انقطاع الضوء عن مكان ما، لا يعني انقطاع انتظامه في الفراغ العريض للكون. فالضوء نتاج نهائي لانعكاس الحزمة

الضوئية أو الشعاع الضوئي على شاشة العين لتنتج الرؤية..
إن انقطاع الشيء هو اتصال بنقيضه.
ولك محبتي وتقديري

د. أبو الحسن سلام
أستاذ علوم المسرح بآداب الإسكندرية

(ز) التحرر من القيود والخضوع للقواعد

الأستاذ الشاعر

بعد أن قرأت مقالكم الجميل «الإيقاع هو الشاعر»، تذكرت ما كتبه الشاعر الكبير المرحوم كامل الشناوي في مقدمة ديوانه «لا تكذبي»، وقد جاء فيه ما يلي تحت عنوان «شعري»:

«ولقد حررت أشعاري من القيود، وأخضعتها للقواعد، وعندي أن القيود هي نظم القصيدة من بحر واحد، وقافية واحدة، والحرص على تساوي عدد التفعيلات في كل بيت من أبيات القصيدة.

أما القواعد، فهي الوزن، والإيقاع اللفظي، والإيقاع المعنوي، وقد حرصت على هذه القواعد لأنها الجوهر الصحيح لفن الشعر.

والشعر إذا لم يهز قلبك، وذهنك.. فهو ليس شعراً. ولا يكفي

أن ينبض فيك الشعر الذي تقوله، بل يجب أن ينتقل نبضه إلى قلوب الآخرين..

والشعر رقصة عاطفية وعقلية، ولا بد للرقصة من موسيقى تصاحبها، وتقودها، وإلا صارت خطوات ملتوية!

وقد حاولت في شعري أن أغني، وأبكي، وأرقص بصدق وموسيقى.. ولا أعرف هل نجحت محاولتي أو فشلت؟

وكل ما أعرفه أني كنت صادقاً في غنائي، وبكائي، ورقصي».

مع تحيات المخلص عبدالحميد محمد

(ح) هيجل وماركس وقصيدة النثر!

يعلم المشتغلون بالفلسفة، أن الديالكتيك منهج إجرائي، أراد به هيجل أن يكشف عن الحركة الفكرية حالة تغيرها، وأما ماركس الشاب – قبل أن يصبح ماركسياً على حد تعبير ألتوسير – فقد تمنى أن يخرج من تحت سماء هيجل، فاقترح أن تكون المادة هي أساس الفكر، ومن ثم أعطاها صفة الجدلية، ولعله اكتشف وهو يكتب «رأس المال» (مأثرته العظمى) تهافت فكرة المادية الجدلية هذه فانصرف عنها، أو كاد إلى نقد بنية الرأسمالية مستخدماً أدوات التحليل الاقتصادي، محيلاً الفلسفة إلى المعاش.

ولعل رفض الأستاذ محمود أمين العالم لهذه الرؤية في إعادة قراءة ماركس، هو الذي دعاه إلى الربط «الجدلي» بين المتغير الاقتصادي والسياسي في البنية التحتية للمجتمع

العربي، وبين المتغير «المفترض» في الظاهرة الشعرية، وهكذا أسرع أستاذنا العالم إلى إسباغ المشروعية على ما يسمى بـ «قصيدة النثر»، باعتبارها المنعكس الديالكتيكي للواقع المعيش الآن. والمؤكد أن ماركس ما كان حرياً بمشاركته هذا الرأي؛ لأن الشعر سيبقى شعراً، حتى ولو استحدث مضامين جديدة وأشكالاً مبتكرة، كما أن الاقتصاد سيظل واحداً من العلوم الإنسانية، ولن يغدو علماً من علوم الطبيعة كالفيزياء أو البيولوجيا، حيث تتمايز العلوم الطبيعية عن العلوم الإنسانية – وفيما بينها أيضاً – لكونها تعمل في ميادين مختلفة، لكل منها تاريخه الخاص ومناهجه المعترف بها.

فأما الشعر – بما هو ميدان محدد ذو تاريخ خاص ومناهج معينة – فهو فن قد تدرسه علوم اللغة والموسيقى والرياضيات والسوسيولوجيا.. إلى آخره، بيد أنه سيبقى في النهاية فن التعبير عن الشعور الإنساني، وانظر إلى المرأة السوقية تكيد لجارتها منفعلة بالضد عليها، فتقول: يا عرة يا طرة يا قعر الببور (فعولن فعولن فعولن فعول).

ذلك ما يسميه الفارابي الإيقاع: سلسلة أزمنة يوضحها النقر على آلة مجوفة كالطبل، والنقرة لا زمان لها، كالنقطة في المكان لا معنى لها إلا بانتسابها لغيرها من النقط، هكذا

النقرة لا مندوحة لها من الاتصال بنقرات أخرى، وإلا فهي وحدة زمنية مثالية، أي متوهمة كخط الاستواء.

من هذا الفهم لخصائص الإيقاع يمكننا الحكم على قول ما بأنه شعر وليس نثراً، بغض النظر عن جودته أو رداءته، ثم إننا سوف ندرك أنه شعر وليس تحليلاً اقتصادياً، أو تسجيلاً إخبارياً لواقعة مادمنا نضع المادية الجدلية موضع المساءلة، بدلاً من جعلها أيديولوجية تلقي بنا – في آخر المطاف – في الوعي الزائف.

نحن نعلم أن الوعي الزائف هو ما يناضل محمود أمين العالم بالضد عليه، إنما الأيديولوجية ذات مكر عظيم، وها هي ذي قد صنعت لها «حصان طروادة» تتسلل به إلى مدينة «العالم» الفلسفية المادية، وكانت قصيدة النثر هي ذلك الحصان. وهكذا فتح «العالم» مدينته للناثرين قبل إخضاع إنتاجهم لقواعد التنظير العلمي، بينما قام الشاعر حجازي – المتحرر من الأيديولوجية – بما كان مفروضاً أن يقوم به الفيلسوف محمود، وتلك هي المفارقة.

مهدي بندق

أحمد عبدالمعطي حجازي

• تلقى دراسته في مصر، وأكملها في فرنسا.
• اشتغل بالصحافة في مصر وسوريا، وبالتدريس في جامعات باريس.
• بدأ ينشر قصائده في أواسط الخمسينيات من القرن الماضي، وصدر ديوانه الأول «مدينة بلا قلب» عام ١٩٥٩.
• قاد مع صلاح عبدالصبور حركة التجديد الشعرية في مصر، ودخل مع كبار الشعراء والنقاد المحافظين معارك عنيفة انتهت بانتصار الحركة التي غيرت مسار الشعر العربي، وكتبت له تاريخاً جديداً.
• أصدر بعد ديوانه الأول خمسة دواوين هي:
١- أوراس (قصيدة طويلة عن الثورة الجزائرية).
٢- لم يبق إلا الاعتراف.
٣- مرثية للعمر الجميل.
٤- كائنات مملكة الليل.
٥- أشجار الأسمنت.

• يعد الآن ديوانه السابع «طلل الوقت» للصدور.
• أصدر في النقد والمتابعات الثقافية:
١- محمد وهؤلاء (في سيرة النبي).
٢- حديث الثلاثاء (جزءان).
٣- قصيدة لا.
٤- الشعر رفيقي.
٥- أحفاد شوقي.
٦- مملكة الشعر.

٧- علموا أولادكم الشعر.

٨- قال الراوي.

٩- مدينة النور.

١٠- الدنيا والدين.

١١- النهضة وشعراء النهضة.

١٢- قصيدة النثر أو القصيدة الخرساء.

• ترجم عن الفرنسية مختارات من قصائد الشعراء الأجانب عن المدن، وصدرت بعنوان «مدن الآخرين».

• تُرجِمَتْ مختارات من قصائده إلى معظم اللغات الحية، وصدرت بالفرنسية مجموعة من أشعاره ترجمها جمال الدين بن الشيخ.

• دُعي لإلقاء أشعاره في كل العواصم العربية، وفي معظم عواصم أوروبا، وفي الولايات المتحدة، وكولومبيا، والصين.

• دعاه الكوليج دوفرانس عام ١٩٩٦ ليلقي أربع محاضرات عن الشعر العربي في القرن العشرين.

• يعمل الآن كاتباً متفرغاً في صحيفة - «الأهرام»، ويرأس تحرير مجلة «إبداع».

• عضو دائم في المجلس الأعلى للثقافة، ومقرر لجنة الشعر في المجلس.

• حصل على عدة جوائز، منها جائزة الدولة التقديرية من مصر، وجائزة الشعر الإفريقي من منتدى أصيلة.

كتاب دبي الثقافية
سلسلة دورية تصدر عن
مجلة «دبي الثقافية»

١- «نجيب محفوظ.. قيصر الرواية العربية» - ١٩٩٩.

٢- «سلطان العويس.. شمس الثقافة التي لا تغيب» - ٢٠٠٠.

٣- «المبدعون» - النصوص الفائزة في مسابقة «المبدعون» - الدورة الأولى - ٢٠٠١.

٤- «نازك الملائكة.. أميرة الشعر الحديث» - ٢٠٠١.

٥- «الرنين» - المجموعة الشعرية الفائزة بالجائزة الأولى في مسابقة «المبدعون» - الدورة الثانية - للشاعر السوري أيمن إبراهيم معروف - ٢٠٠٢.

٦- «مدارج الرحيل» - الرواية الفائزة بالجائزة الأولى في مسابقة «المبدعون» - الدورة الثانية - للروائي المصري خالد أحمد السيد - ٢٠٠٢.

٧- «غشاوة» - المجموعة القصصية الفائزة بالجائزة الأولى في مسابقة «المبدعون» - الدورة الثانية - للقاصة الإماراتية عائشة الزعابي - ٢٠٠٢.

٨- «حمد أبو شهاب في ذاكرة الإمارات» - ٢٠٠٢.

٩- «ليالي الحصار.. أحزان عراقية» - شعر - نصوص لشعراء العراق - فبراير ٢٠٠٣.

١٠- «السماء تخبئ أجراسها» - المجموعة الشعرية الفائزة بالمركز الأول في جائزة «الصدى» للمبدعين - الدورة الثالثة - للشاعر المصري بشير رفعت - ٢٠٠٤.

١١- «تيار هواء» - المجموعة القصصية الفائزة بالمركز الأول في جائزة «الصدى» للمبدعين - الدورة الثالثة - للكاتبة المغربية حنان درقاوي - ٢٠٠٤.

١٢- «الانكسار» - الرواية الفائزة بالمركز الأول في جائزة «الصدى» للمبدعين - الدورة الثالثة - للكاتب السوري عامر الدبك - ٢٠٠٤.

١٣- «البار الأمريكي» - المجموعة القصصية الفائزة بالمركز الأول في جائزة «دبي الثقافية» للإبداع - الدورة الخامسة ٢٠٠٦/٢٠٠٧ للكاتب العراقي وارد بدر السالم.

١٤- «إلى الأبد.. و... يوم» - الرواية الفائزة بالمركز الأول في جائزة «دبي الثقافية» للإبداع - الدورة الخامسة ٢٠٠٦/٢٠٠٧ للكاتب السوري عادل محمود.

١٥- «قمر أور» - المجموعة الشعرية الفائزة بالمركز الأول في


18